

فكر وإبداع

إشراف: أ. د. حسن البنداري

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

- كلستان أو حديقة الورد.
- الاستدارة في البيان العربي.
- الرمزية في الرواية الفلسطينية.
- رومانسية الشعر الأذري.
- شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة.
- مونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان.
- ترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية.
- شعر المولدين شاهداً لغوياً.
- مسرح الصورة ولغة الجسد.



الجزء الثلاثون سبتمبر ٢٠٠٥

رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:
- ١- أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.
- ٢- تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .
- ٣- يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .
- ٤- لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.
- ٥- البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -
ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ
طريقها إلى النشر.
- ٦- الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء
نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمى،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة فى تحديد معالم
- ثقافة أمتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة
- الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة
- التراثية والصيغة الحديثة.

لوحة الغلاف
للغنان الايطالى : أوبالدو بارتولينى

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى

عضو مجلس الإدارة والمشرى على الإصدار

أ.د. حسن البندارى

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة

ت ٢٩٢٤٦٩٥

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدره من «رابطة الأدب الحديث»

القاهرة، ٦ شارع بنك مصر

ص.ب ٤٦ بريد محمد فريد ت. ٣٩٢٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

٢٠٠٥/٥٤٢٧	رقم الإبداع
-----------	-------------

مطبعة الصراقية للأولست

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د. السعيد الورقي	د. أميل الأثـور
أ.د. صلاح بكر	المستشار الإعلامي: أحمد فتحي عامر
أ.د. عزيزة السيد	د. نعيم عطية
أ.د. على على صبح	د. طبيب. رباب عزقول
أ.د. على طلب	د. محمد رياض العشيري
أ.د. عليّة الجنزوري	د. نادية عبد اللطيف
أ.د. وفاء إبراهيم	د. فهمي حرب
أ.د. نادية يوسف	د. يحيى فرغل
أ.د. محمد مصطفى سلام	د. أحمد عبد التواب
د. طبيب. أنس عزقول	د. كاميليا صبحي

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٢٧

الجزء الثلاثون سبتمبر ٢٠٠٥

مستشارو الجزء الثالثين

• أ.د. أحمد كشك	• أ.د. فضيلة فتوح
• أ.د. أحمد يوسف	• أ.د. ماهر شفيق فريد
• أ.د. اعتماد علام	• أ.د. محمد السعيد جمال الدين
• أ.د. رضا رجب	• أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
• أ.د. شفيق السيد	• أ.د. محمد عبد الحميد سالم
• أ.د. صبري إبراهيم السيد	• أ.د. محمد عبد المطلب
• أ.د. عادل عمر عفيفي	• أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
• أ.د. عبد الحكيم حسان	• أ.د. نادية عبد المجيد
• أ.د. عزيزة السيد	• أ.د. نبيل راغب
• أ.د. عصام بهي	• أ.د. نفيسة عlish
• أ.د. علي أبو المكارم	• أ.د. نورية الرومي

المحتويات	الصفحة
افتتاحية الجزء الثلاثين	د. حسن البنداري ٧
• المادة العربية :	
- كلستان أو حديقة الورد من التراث الفارسي.	د. محمد عبد المنعم خفاجي ١١
- الاستدارة في البيان العربي.	د. أحمد النجار ١٧
- الرمزية في الرواية الفلسطينية	د. نصر محمد عباس ١٠٧
- رومانسية الشعر الأثري	د. فاطمة الزهراء الموافي ١٤١
- شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة	د. عبد المرضي زكريا ١٨٣
- مونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان.	د. فاطمة يوسف ٢٢١
- ترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية.	د. محمد السلطان ٢٦٣
- شعر المولدين شاهداً لغويًا .	د. يحيى فرغل عبد المحسن ٣١١
- مسرح الصورة ولغة الجسد.	د. مصطفى حشيش ٣٥٧

• المادة غير العربية:

- L'interculturel dans le message onomastique:
Topenymie et anthroponymie d'après Désert de
J.M.G. Le Clézio. Dr/ Hala Sayed Ibrahim 1

- التبادل بين الثقافات والحضارات في مجال الأسماء في ضوء قصة
(صحراء) لجون ماري جوستاف لوكليزيو للدكتورة/ هالة سيد إبراهيم
عثمان

بسم الله الرحمن الرحيم .

افتتاحية الجزء الثلاثين (سبتمبر ٢٠٠٥)

د. حسن البنداري

بهذا الجزء الثلاثين يكمل إصدار فكر وإبداع عامه السابع، ويمضي في دعم هدفه النبيل الذي سبق الإعلان عنه في افتتاحية الجزء الأول (يناير ١٩٩٩) - وهو الإسهام في الارتقاء بالبحث العلمي، والمشاركة في تقوية مسيرته، والكشف عن الباحثين المغمورين، وإلقاء المزيد من الضوء على الباحثين الراسخين.

يحتوي هذا الجزء الثلاثون على عشرة بحوث، منها تسعة بالعربية، وبحث بالفرنسية. أما البحوث العربية فهي: كلستان أو حديقة الورد من التراث الفارسي للسعدي الشيرازي للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والاستدارة في البيان العربي للدكتور أحمد النجار، والرمزية في الرواية الفلسطينية للدكتورة نصر محمد عباس، ورومانسية الشعر الأنري وإنسانيته للدكتورة فاطمة الزهراء الموافقي، وشعر الدكتور مانع سعيد العتيبة للدكتور عبد المرضي زكريا، ومونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان للدكتورة فاطمة يوسف، وترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية في شعر انتفاضة الأقصى للدكتور محمد فؤاد ديب السلطان، وشعر المولدين شاهداً لغويّاً للدكتور يحيى فرغل عبد المحسن ومسرح الصورة ولغة الجسد للدكتور مصطفى حشيش.

وأما البحث الفرنسي فهو: التبادل بين الثقافات والحضارات في مجال الأسماء في ضوء قصة (صحراء) لجون ماري جوستاف لوكليزيو للدكتورة هالة سيد إبراهيم عثمان.

المادة العربية

* البحث

*المقال النقدي

كلستان أو حديقة الورد

من التراث الفارسي

للسعد الشيرازي

((٥٩٥-٦٩٠ هـ / ١١٩٩-١٢٩١ م))

د/ محمد عبد المنعم خفاجي(*)

-١-

اكتب هنا عن كلستان، أي حديقة الورد، للسعد الشيرازي وما أكثر ما تحدث المفكرون عن السعدى ومكانته في الفكر الإيراني والعالمي.

وكلستان، أو حديقة الورد، أو جنة الورد، أشهر كتب التراث الفارسي، وأكثرها تداولاً حتى اليوم، وقد طبع عشرات الطباعات، وترجم إلى سائر اللغات الحية في الشرق والغرب حيث ظهرت أول ترجمة له في أوروبا بالفرنسية عام ١٦٣٤م، ثم ظهرت ترجمة لاتينية له عام ١٦٥١م، وترجمة هولندية في نفس العام، وترجمة إنجليزية عام ١٧٧٤م، وأخرى روسية عام ١٨٨٢م.

وأول ترجمة عربية للكتاب كانت ترجمة سقيمة صدرت علم ١٩٢١م للخوaja جبرائيل بن يوسف، وترجمة د/ محمد هنداوي، كما ترجمه الدكتور أمين عبد المجيد بدوي أستاذ الأدب الفارسي في جامعة القاهرة سابقاً، ونشر في طبعة جيدة بعنوان "جنة الورد" وهو من منشورات المركز العربي للصحافة في القاهرة.

(*) أستاذ الأدب العربي بجامعة الأزهر.

-٢-

وشهرة الكتاب ترفعه إلى مصاف التراث العالمي، والأدب الإنساني الرفيع، وهو مثل آثار شكسبير في عالميتها، وأدباء الفرس يعدونه آية في البلاغة والفصاحة، ويتخذونه مصدراً أدبياً وأخلاقياً، وهو في لغتهم الأصلية حكايات وقصص مثورة، وبعضها منظوم، وفي ثنائياها شعر عربي وفارسي، وقد قصد السعدي منه غرضين: الأول أدبي تعليمي، والثاني: أخلاقي عملي، في أسلوب قصصي بليغ، وكما يقول السعدي في أسلوبه: إنه ينفع المتكلمين، ويزيد بلاغة المترسلين، ويراه الإيرانيون النموذج الرفيع للأسلوب الأدبي، ويعتمدون عليه في التربية والتعليم لما حواه من حكم ومثل أخلاقية عالية وهو عندهم أقوم كتب التربية بالقصص. ويمائله قصص لافونتين، وقصص شوقي في "أسواق الذهب".

ألف السعدي - ابن شيراز - الكتاب عام ٦٥٦هـ - ١٢٥٨م عام سقوط بغداد في قبضة التتار بعد أن طاف في بلاد الدنيا، وخالط الناس من شتى الطبقات، وذاق من الأيام حلوها ومرها، والسعدي فيه داعية إصلاح، ويتجاوز في بعض المواقف أفق الوطنية والقومية إلى آفاق إنسانية فسيحة.

-٣-

والسعدي من أشهر الأبناء والشعراء الفرس، وقد عاش ما يقرب من مائة عام، مات والده وهو في الثانية عشرة من عمره، وتلقى ثقافته في الدين والتصوف والأدب والشعر في شيراز، وجاب البلاد، وكانت بغداد أولى مقاصده، حيث أتم في المدرسة النظامية دراسته، والتقى فيها قبل نكبتها بعلماء بغداد وأدبائها، وتأثر بأستاذين جليلين له هما: شهاب السهروردي، الصوفي وأبو فرج الجوزي.

وبعد نكبة دار السلام طاف بالعالم الإسلامي عن طريق بلخ وغزنة والبنجاب، فزار كجرات ودهلي، حيث التقى بالأمير خسرو

الشاعر، وهناك تعلم الهندوستانية والأوردية، ثم رحل على اليمن والحبشة والحجاز، حيث أدى فريضة الحج، وذهب إلى الشام، واستمع إليه الناس في المسجد الأموي بدمشق، ونقل الماء في القنس، وساق المطايا في استنبول، وعلمته الأيام وتجاربها أن الإنسان الكامل هو الذي يهتم بالأمم الناس أكثر مما يهتم بالأم نفسه، ولذلك كان ينتقد بعض الصوفية الذين يتخذونه التصوف وسيلة للكسب والمعاش، فالمؤمن في رأيه يجب أن يوطن نفسه على أن ينفع الناس، لا أن ينتفع منهم.

وفي أثناء إقامة السعدي في الشام أسره الصليبيون في طرابلس وبعد أن فك أسره ذهب إلى حلب، فمصر وشمال أفريقيا وبلاد المغرب، كما طوف في بلاد آسيا الصغرى، والتقى في (قونية) بجلال الدين الرومي (٦٠٤-٦٧٢هـ — ١٢٠٨-١٢٧٣م) ثم رجع إلى شيراز حيث عكف في موطنه على التأليف ونظم الشعر وكتابة الرسائل والتأملات الصوفية.

- ٤ -

وللسعدي ديوانان ترجما إلى العديد من اللغات، وهما: الجولتان والبستان، الذي ترجمه د/ هندايي، والديوان الأخير ترجمة د/ الشواربي بعنوان (أغاني شيراز).

وشعر السعدي من الشعر التهنيبي الأخلاقي، ويذكر أفكار عصره الفلسفية والدينية، وفيه من الحكم والأمثال السائدة في أيامه الكثير. وعن السعدي ظهرت دراسات عديدة: للدكتور عبد الوهاب عزام، وللشاعر السوري محمد الفراني، ومحمد موسى هندايي الذي أطلق على السعدي لقب (شاعر الإنسانية) وللدكتور إبراهيم الشواربي، وللدكتور إحسان عباس.

وتحتوي مكتبات استنبول والهند نسخا خطية من كلستان السعدي نسخت في زمن يعاصره حياة السعدي نفسه.

-٥-

وكتاب (كلستان) حكايات أخلاقية روحية صيغت في أسلوب نثري مسجوع، تخلله أبيات وقطع شعرية وبعض أبيات عربية، والكتاب بعد المقدمة في ثمانية أبواب:

الأول: في سير الملوك.

والثاني: في أخلاق الدراويش.

والثالث: في فضيلة القناعة.

والرابع: في فوائد الصمت.

والخامس: في العشق والشباب.

والسادس: في الضعف والشيخوخة.

والسابع: في تأثير التربية.

والثامن: في آداب الصحبة.

-٦-

ويقول السعدي في سبب تأليفه الكتاب: (ذات ليلة كنت أتأمل الأيام الخالية، وأسف على العمر السالف، وأتقب حجر درة القلب بماس الدمع). وبعد تأملي هذا المعنى رأيت المصلحة أن أجلس في مجلس العزلة وألم ذيلي من الصحبة، وأغسل الدفتر من لغو الأحاديث، حتى دخل صديق كان في الهودج أنيسي، وبالحجرة جليسي، ومهما أبدى السرور والمؤانسة لم أجبه، ولم أرفع رأسي عن ركبتني في جلسة تعبدية، فتألم، فأطلعه أحد أتباعي على جليلة الأمر، قائلاً: إن فلانا قد عزم على أن يعتكف بقية العمر، ويؤثر الصمت، وأنت أيضاً إن استطعت فامض لطبتك، فقال: بالعزة العظيمة،

والصحبة القديمة، لا أصعد نفسا، ولا أرفع قدما، ما لم يتكلم على عادته المألوفة، وطريقته المعروفة، واتفق لي مبيت الليل في البستان مع أحد الأخلاء، فقال: ما الطريق والرأي؟ قلت: لأجل نزهة الناظرين، وفسحة الحاضرين، أستطيع أن أصنف كتاب (جنة الورد) كلستان، واتفق لي في تلك الأيام القليلة تبيض بعض فصول في حسن المعاشرة، في عبارة تنفع المتكلمين، وتزيد بلاغة المترسلين، وفي الجملة كانت لا تزال هناك بقية بقيت من ورد البستان، عندما تم كتاب (كلستان) ويكون التمام حقا إذا يلقي الرضا من حضرة الملك سعد بن أتابك الأعظم).

وفي الكتاب أثر مصر واضح في بعض فصول الكتاب، من مثل حكاية هارون الرشيد وولاية مصر، والوزير، وذو النون المصري، وعام القحط في الإسكندرية.

-٧-

وهذه إحدى قطع الكتاب القصصية الجميلة،

يقول السعدي:

كان بأحد الملوك مرض عضال، واتفقت جماعة من الأطباء اليونانيين على أنه ليس لهذا الداء دواء إلا مرارة أمني يتصف بعدة صفات، فأمر الملك أن يطلبوه فوجدوا ابن قروي بتلك الصفة التي ذكرها الأطباء فاستدعوا أبويه وأرضوهما بنعم لا حد لها، ورأى بعض أتباعه أنه يجوز إراقة دم واحد من آحاد الرعايا من أجل سلامة الملك، فقصد الجلاء قتله، فوجه الفتى وجهه نحو السماء مبتسما وتمتم بشيء فسأله الملك: ما موضع الضحك في هذه الحالة؟ فقال الفتى لأن دلال الولد على الوالدين، والدعوة ترفع أمام القاضي، والعدل يطلب من الملك والآن قد أسلمني

أبوأي للقتل بسبب حطام الدنيا، وأفتى المفتي بقتلي، ويرى السلطان مصالحه في هلاكسي لا وزر لي الآن غير الله- عز وجل-؛ عند من استغيث من حولك وقوتك. عندك أنت أيضا أطلب الإنصاف من قدرتك.

فانقبض قلب السلطان من كلامه وجال الدمع في عينيه وقال: إن هلاكي أولى من إراقة دم بريء كهذا، وقبل رأسه وعينيه واحتضنه، وأنعم عليه بنعم لا حد لها وأطلقه، وروي أن الملك شفي في نفس الأسبوع، ومازلت أفكر في ذلك البيت الذي قاله فيال (سانس القيل) على شاطئ النيل:

آه إن حال النملة تحت قدمك - لو تعلم- مثل حالك تحت قدم الفيل.
والقصة هنا رمزية تشير إلى استحالة المقاومة لجيش هولاكو المدمر
المخرب.

- ٨ -

والسعدي يعد في مقدمة الشعراء الصوفيون الذين أثروا الفكر الصوفي بروحانية أسرة، ووجد عميق، وبلاغة نادرة. وهو في مقدمة الشعراء الذين عبروا عن ذاتهم تعبيراً ملؤه الهيام والأشواق والوجد، في لغة أشبه بلغة الشعراء العزريين في شعرنا العربي الرفيع، يكسوها أسلوب رمزي عميق.

الاستدارة

في البيان العربي (*)

مقدمة :

قصدت بهذا البحث أن أجلو معنى (الاستدارة) في الأسلوب، وأن أوضح صورتها عند أرسطو وهو يتحدث عن تحليل العبارات في كتابه (الخطابة)، ويبين دلالاتها. وينهج منهجه العقلي في تقسيم (الجملة الدورية)، ويحدد أقسامها، ويوضح شروطها، وما يستحسن منها وما يستهجن، أو ما يلد وما ينبو عنه الذوق وقد عرف كتاب (الخطابة) لأرسطو منذ ترجمه حنين بن اسحق المتوفى سنة ٢٩١.

وطبيعي أن النقاد العرب قد اطلعوا على منهجه في التفكير، وطرائقه في التقسيم والتحديد منذ ذلك الحين، وإن ظلت الروح العربية تتحكم فيهم، والعقل العربي يفتح ويستنبط ويأخذ سبيله إلى منهج التفكير المستحدثة دون أن يكون كلاً على غيره تماماً في هذا السيل، بدليل ما مروا به في تقعيد العربية وتقنيها من قبل أيام الخليل، فدعوى التأثير والتأثر بالفكر الأرسطي مطلقاً تحتاج إلى مزيد من الشواهد والأمثال، دون

* أستاذ الأدب العربي، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

"التوجيه" الذي تركته أفكار المعتزلة وأقوالهم وقد عرفوا منطق أرسطو قبل أن يعرف كتابه في الخطابة وكتابه الشعر، وأخص الخطابة التي كانت أسبق في الترجمة، ويمكن أن تكون ذات توجيه عام فيما كتبه ابن المعتز عبد البديع، وإن تكن الشواهد والأقوال وتحديد المصطلحات تدل على أنه كان متذوقاً وفاهماً ما يقول عما خصه بفضل اهتمام كالأستارة التي حظيت عنده بصدق الحديث وأوضحه فيما كان يصدر عن طبع الشعراء وينسج من خيوطها حلل الكلام وأخصبه دلالة على المقام، والشعر الجاهلي حافل براونتها، والشعر صناعة وابتكار ودربة، قبل أن يكون تقليداً وتجييداً للنماذج والأغاط. كما لم يلتفت الذين كتبوا في ألوان البديع منذ عهد ابن المعتز إلى منهج أرسطو في تحليل الجمل وبخاصة ما سمي "بالمقال الدوري" حتى عصر ابن رشيق، لم يلتفت قدامة بن جعفر ولا أبو هلال بعد أن عرفت أنواع البديع التي أضافها إلى ما دل عليه ابن المعتز، ولم يكن سبيل ابن رشيق يتجه إلى مدلول "المقال الدوري" كما عرف عند أرسطو، لكنه تحدث عما سمي "بالفرع" كما فهمه من الشواهد والأمثلة، وهو قريب من معنى "الجملة الدورية". ثم تلاه أسامة بن منقذ في محاولة لبسطه القول فيما يمكن استنباطه من ألوان البديع حتى استكشف بمدرسة النصوص ما سمي بأسلوب (النفي والجحد) الذي تولى إبانته وجمع بينه وبين ما سمي بالفرع العالم المصري ابن أبي الإصبع، لدينا على ما سمي فيما بعد (بالاستدارة) في معرض المساواة، وقال: (وهو الذي سبقني الناس إلى استخراجهِ وتسميته ..) وفي هذا ما يدل على أن علماء البديع هم الذين كانوا يجمعون النصوص ويدرسونها ويستنبطون ألوان البديع ويسمونونها ويحددون مصطلحاتها دون أن يتأثروا بكتاب (الخطابة)، وقد حفل الأدب العربي بأمثلة وشواهد كثيرة "للاستدارة" بمدلولها الخاص وأقسامها وقواها التي سنعرض لها بالتفصيل والتمثيل، فكانت أسلوباً نشأ طبعياً للتعبير المؤدي لأغراضه المختلفة، في جمال، وإثارة، وتشويق وإثارة.

ولقد أردت بهذا البحث أن أرد الأمر إلى ما يمكن أن يكون هو وجه الحق فيه، وأن أدفع عن علمائنا ما اتهموا به من الغفلة أو التقصير في إدراك خصائص مثل هذا الأسلوب ومظاهر الجمال فيه، وإذا كانت (الاستدارة) يدور معناها في الآداب الراقية، وكانت مجهولة كمصطلح نقدي حديث، ووجدت - أن بعض مثقفينا في البلاغة، العربية بخاصة لا يعرفونها بهذا الاصطلاح ولا يردونها إن هم عرفوا مدلولها إلى أصولها العربية - فقد قصدت أن أعرف بها، وأدل على نماذج كثيرة منها تشرحها وتدل على مواطن الجمال فيها، وأن أبين أصولها عند اليونان والعرب. وأن أتناول أقسامها وقوالبها وموضوعاتها مما استنبطه من شواهدها الكثيرة - وكان أعلاها أي الذكر الحكيم - وكان الله من وراء هذا القصد وكان المستند

(١)

مفهوم الاستدارة

من الأساليب البيانية المألوفة عن كثير من الآداب العالمية أسلوب الاستدارة أو "المقال الدوري" الذي حظي من النقاد منذ عهد أرسطو بالوقوف عنده ودراسته، لرسم حدوده، وتمييزه من الأساليب الأخرى المتداولة في بيان الأبناء من الخطباء والكتاب والشعراء. ومن ثم وجد طريقه بالحاكاة والإبداع، والفتان أصحاب البديع، عُرفت دواعيه وأصوله وأقسامه، وتشكلت صورته، وتعددت موضوعاته، وتنوع القول فيه كقالب من قوالب التعبير وشكل من أشكال التصوير.

ويمكن أن تتمثل دواعيه حين تنبسط في الذهن فكرة أو صورة، أو موقف شعوري يستغرق وقتاً ما تداعى فيه عناصر الاستدارة، وترتبط أجزاؤها ويسترسل الفكر أو الخيال حتى يصل إلى الغاية التي يكتمل عندها ذلك المعنى القائم بالنفس أو الموقف الشعوري في صورة متكاملة العناصر. متداعية الأجزاء، ويعمل عقل الفنان وخياله، وتدفعه العاطفي وذوقه في صياغتها صياغة حية تطول حينئذ أو تقصر بحيث تجتمع تلك الوحدات وتكلف وتتناسق في تلاحم حتى تبلغ تمامها، وقد أفضى بعضها إلى البعض، وانعطف آخرها على أولها إلى انقضاء المعنى واكتمال الصورة والموقف بهذا الشكل البياني المفصل الوثيق الذي يثير الشوق ويمنع العقل والوجدان.

١- الاستدارة عند اليونان

وقف أرسطو - الناقد الفيلسوف - وقفة طالت عند الأساليب التي كان يعبر بها الكتاب والخطباء والشعراء عن أفكارهم، وقد تتبعها في المألور عنهم في فنون الكتابة والخطابة والشعر، ثم راح يدرسها ويفحصها ويصفها، ويميز خصائص كل صنف ويستقصي أغراضه، ويستبين طرقه الموصلة إلى تلك الأغراض، ويضع لكل طريقة قواعدها المؤسسة لها، وشروطها التي لا تستقيم إلا بها، مع الإلمام الدقيق بالجوانب الفكرية والنفسية والصوتية الملاحمة لهذه الفنون واللازمة للمنشئ والسامع والمتذوق أو المتلقي بصفة عامة. كما صنع في كتابيه الشعر والخطابة وهما عمادان للحركة النقدية من قديم، ولا يزال فكر أرسطو حتى الآن متمكناً من قلب كل ناسق وعقله وأساساً ثقافياً له على مدى تعاقب الأجيال.

ويهمنا في معنى (الاستدارة) أو (المقال الدوري) أن نقف عند (الكتاب الثالث) من الخطابة الذي عقده على (العبارة) التي تنقل بها المعاني أو تصاغ بها للناس فتؤثر في عقولهم وقلوبهم بفضل خصائص للكلمة والأسلوب، وقد فاض في تبيان هذه الخصائص، ووضع قواعد ثابتة للبلاغة في القديم التي أصبح كتاب (الخطابة) عنواناً عليها، ودليلاً إليها تنقفت به الأجيال من قديم ولا فرق بين أوربي وعربي، فالكل سواء قد علموا منه تفصيله القول في الحقيقة وإنجاز والتشبيه والاستعارة، وما لأصوات الكلمات من دلالات، وما بين كلمات العبارة من علاقات، وما للمقامات والأحوال من أساليب تتراوح بين الإنجاز والإطناب والمساواة، وما يجب أن يراعى في ذلك كله من طرق الأداء، ومن صور الإلقاء وما يلزمها من حركات وإشارات... وقد فرّق بين

لغة الشعر ولغة النثر، وجعل للنثر حفظه من الإفهام والإقناع، واشترط أن يكن الأسلوب فيه واضحاً وجيلاً، ودقيقاً ومؤثراً بصدق دلالة وزينته، وترفعه عن الابتذال، فجمال العرض عنصر لازم لتحقيق الغاية التي يقصد إليها الخطباء، كل بقدر موهبته واستعداده وذكائه ودرسته حتى كان لا أثر باد للصنعة عليه ومبلغ الجهد المبذول فيه، دون غلبة أو تمويه في مقام كشف الحقائق أو الإقناع والتأثير، وكلها من أدوات الخطيب.

وشهرة أرسطو باللغة في (الفصل بين الأنواع) ولذلك وجدناه يخصص الأسلوب بالتقسيم إلى مرسل ومحكم، والمرسل "أو المقال المفصل" هو الذي لا تنقضي فصوله قبل انقضاء المعنى الذي يتكلم فيه ويحقق الغرض الذي يستوفيه بيانه، وإلا كان لا يحسن السكوت عليه، ولا تتم به الإفادة والبلاغ من أجل أنه قصر دون تمام المعنى وكان غير لذيد ولا مريح، فالقارئ أو السامع إنما يتشوق إلى النهاية، إذا جعل المتكلم نهاية فصول القول بحسب نهاية المعنى لم يعرض له هذا^(١). وقد مثل بمطلع تاريخ هيرودوت.

وكما يكون الأسلوب مرسلًا يكون "مركزاً ومحكماً"، ومن هنا جرى اصطلاح (المقال النقدي) أو (الاستدارة) La période التي عرفت بأنها جملة لها بداية ونهاية ولا تكون في الوقت نفسه طويلة للغاية حتى يمكن إلقاء نظرة واحدة عليها ومن ثم حثها معجم (لاروس) بأنها الجملة المكونة أو المركبة من عدة عناصر يتحقق بمجموعها المعنى العام المعبر عنه^(٢).

(١) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٧.

(٢) معجم لاروس مادة Période.

ومضى أرسطو فقسمها إلى أنها إما أن تكون جملة دورية (بسيطة) تقوم على (مصرع) واحد. وإما أن تكون جملة ذات (مصاريع) كثيرة معطوفة أو مقسمة إلى عناصر أو أجزاء. كل جزء كامل في ذاته، ويمكن للقارئ أن يقف عند نهاية كل جزء، ويمكن أن ينطق بها كلها جملة واحدة حسيماً تكون عليه من الطول والقصر والتوسط بينهما فيما عبر عنه "ابن رشد" بأن تكون الوصل في الكلام غير متراخية جداً، ولا متلاحقة، بل تكون بحيث يسهل التنفس في فصوله وأقسامه، كالخال في الكلام المعطف... أعني أنه لا يجب أن يكون الجز الأخير منه منفرجاً أو لا متراخياً عن الجزء الأول، ولذلك كان الكلام الموصل هو قول تام منفصل يحسن التنفس أي الوقف في فصوله وأقسامه^(١).

ثم نظر أرسطو في معنى تلك الجملة ذات (المصاريع) الموصلة بحروف المعطف، فوجدها إما مقسمة دون أن يكون بين أقسامها تضاد أو تقابل، مثل أن يقول القائل: (أما فلان فقال كذا وكذا.. وأما فلان فعمل كذا وكذا، وكقول: سقراط في مدح أثينا: كم أدهشني أولئك الذين قرروا هذه المجتمعات الرسمية، وأولئك الذين أنشأوا هذه الألعاب الرياضية.

أو أن يكون بينها تضاد أو تقابل مثل قول القائل: "كثيراً ما يخطئ الحكماء، ويصيب الحمقى وهذا سببه وجود أمور متقابلة، وقد مثلوا له بقول القائل: أما فلان فمشتاق إلى الكسب، وأما فلان فمشتاق للهو، لأن الاشتياق إلى الكسب لازم للفقير، والاشتياق إلى اللهو لازم للثروة"^(٢)، وهذا تكون الجملة الدورية أقرب إلى الحفظ

(١) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٩.

(٢) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٩، والنقد المنهجي عند العرب، ص ٤٥ وما بعدها.

وأسرع في الفهم، وألذ في السمع، إذ سرعان ما يلتقط ويحفظ الأشياء التي تقابل فبضدها تميز الأشياء، كما يعين على الحفظ ما يكون بين الكلام من توازن أو أسجاع تتساوى فيه المصاريح في الطول، أو ما يكون فيه من (مضارعة) تتشابه عندها أوائل الفصول أو أواخرها.. هكذا حدد مترجموه معنى المضارعة، وإن تكن عند البلاغيين العرب تعني التقارب بين مخارج الحروف في مثل قوله تعالى: (وهم ينهون عنه وينأون عنه) ضرب من ضروب التجنيس^(١).

وصناعة البيان بمراعاة هذه القيم الصوتية يجعل النثر أقرب إلى الشعر الذي يسهل حفظه لوزنه وقوافيه، وتناغم وحدائه "وتفعيلاته" كما يعين على الحفظ ما يقوم بين معانيه من تطابق أو مقابلة، أو مضارعة أو مجانسة. وقد عبّر عن مثل ذلك ابن رشد بقوله: (والكلام بهذه الصفة لذيد، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها إلى حيال بعض، ذلك أنها تعلم من وجهين: بذاتها، وبزيادة، أعني بمقايستها إلى الضد، وفي ذلك أيضاً بجهة ما استدلال على الشيء. فهي بهذه الجهة تشبه الاستدلال على الدعوى^(٢)).

ويتصل كلام أرسطو عن الاهتمام بالجانب الموسيقي والتوازن الذي يتم في تلييف الكلام بمراعاة ما تكون عليه "الفصول" أو "المعاطف" من اختلاف في الطول والقصر وسمى هذا "المتدافع" الذي لا تكون أجزاؤه متساوية، بل يكون بعضها أطول من بعض، ولكن يكون الطوال منها والقصار في انتظام، فيحدث التناغم بينها لذلك،

(١) المدة ٣٢٥/١.

(٢) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٢.

وترتاح النفس إليه ويستقر في الأذهان، ويبلغ مداه من التأثير مثلما يحمدّه علماء "البديع" في العربية، نحرّاه كتاب الرسائل والمقامات وعترفوا بدائع البديع، فاشتراطوا أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى كما نجده في سجع القاضي الفاضل.

وقد اشتراطوا في (الجملة الدورية) ألا تكون مفردة في الطول أو القصر. فأرسلوا يقول: إن المصراع يجب أن يكون له بداية ونهاية وأن يكون ذا قدر معتدل^(١).

وبهذا البيان نكون قد ولفقنا على معنى (الاستدارة) على نحو ما تضمنه كتاب "الخطابة" وترجمها مترجموه، وفهموها عنه، وقد ضحت حقيقتها ورسمت حدودها وفصلت أقسامها وشروطها ومحسناتها بعد أن استقرت أمثلتها وشواهدا في فنون القول القديمة، وبخاصة خطابة الخطباء، وقد اشترك معناها البلاغي وأصول لمعاني الأخرى التي دلت عليها مادة Période مثل "المدة التي يستغرقها دوران القمر حول كوكب سيار" ومثل "الفترة الزمنية التي تستغرقها أحداث تاريخية أو حقبة تاريخية" ومثل "النهاية والخاتمة" واللغة المنمقة بأحسنات البديعية^(٢) إلخ.

* * * * *

(١) ترجمة الخطابة للدكتور عبد الرحمن بدوي، ص ٢٠٨.

(٢) انظر معجم لاروس Période.

٢- الاستدارة في البيان العربي

عرف الأدب العربي (الاستدارة) قبل أن تكون مصطلحاً في البلاغة على ذلك الأسلوب البياني المشوق، على غرار ما حدده أرسطو في تعريفه للمقال الدوري، دون أن يتأثروا به، مستلهمين فطرتهم النقية الكاشفة عن أصالة ما صدر عنهم من فنون القول. مستوعبين أقسامها وشروطها المرعية في الشواهد والأمثال الماثورة منذ العصر الجاهلي حتى اليوم فيما تبعنا آثارهم في الشعر والنثر، معبرين عن شق المعاني والصور والأغراض قاصدين إلى التجديد الفني بتلك الصياغة لإشباع ميولهم، في الوصف خاصة، إذ كان معرضاً لرسم اللوحات الحافلة بعناصر الإثارة والطرافة وملاحظة التفاصيل الدقيقة، والمشاعر، وسائر خصائص الموصوف مما لذّ وأمتع. كما استقام لهم منهجه فيما عرضوا له من قصص على ألسنة الطير والوحش فيما هو أشبه "بالحدث الدرامي" إن صح هذا على قدر حظوظهم من الموهبة والإبداع، وكان هذا الأسلوب وسيلة من وسائل التعبير والافتنان من أجل إثراء شعرهم في شق الأغراض، وبخاصة المديح، إرضاء لرغبة المملوح، وهزّ أريجته وإثارة نشوته حين يصوره بصورة مساوية للنهر الفيض في أوسع معاني الكرم، أو بصورة منافس للأسد في أقوى حالات البأس، وأشد مواقف الصراع، إن لم يفضلها فيهما.

ومثل ذلّ فعلوا في سائر الموضوعات التي صيغت في هذا قالب كالغزل والرثاء والفخر، وكان طبعياً أن يلتفت إليها علماء البديع، وهم يجمعون النصوص ويدرسون الأساليب لاستنباط خصائصها الجمالية، متأثرين بالقدماء أو مبتكرين. وقد أدرك هؤلاء العلماء وذاقوا جمال هذا اللون من ألوان التعبير، فتسابقوا إلى تسميته أو وضع مصطلح ينطبق عليه.

وكان من أبرز هؤلاء العلماء (ابن رشيقي) المتوفى سنة ٤٦٣هـ فقد تناول هذا الأسلوب بالتحليل والتشيل وأطلق عليه لفظ (التفريع)، وحدده فيما رأي بقوله: وهو من الاستطواد كالتدرج من التقسيم، وذلك أن يقصد الشاعر وصفاً ما، ثم يفرع منه وصفاً آخر يزيد الموصوف توكيداً. ثم ذكر من شواهد قول الكميت:

أحلامكم لسقام الجهل شلية كما دماؤكم يَشْفِي بها الكَلْب

لوصف شيئاً، ثم فَرَعَ شيئاً آخر لتشبيه شفاء هذا بشفاء هذا.

وقول ابن المعتز:

كلامه أخدع من لفظه ووعدته أكذب من طيفه

فينا هو يصف خدع كلامه، فرع منه خدع لفظه، ويصف كذب وعده فرع كذب طيفه^(١).

لكن "أسامة بن منقذ" المتوفى سنة ٥٨٤هـ، كان أقرب من هذا الأسلوب، فوُلف عند "التفريع" وزاده تحديداً وقرباً من معنى (الاستدارة) بأن اتخذ له عنواناً أدل عليها هو (النفي والوجود) لتقدم حرف النفي على جملته، وقال: أعلم أن النفي قد كثر في أشعار العرب والمحدثين.. وساق له الشواهد من الشعر. مثل قول عدي بن الرقاع العاملي:

وما مُخَيَّرَ ورد يرشَّح شيلة بخفَّان قد أحجى جميع الموارد

كان دماء الهاديات بنحره صيبُ ملاءات خضيبُ مجاسد

بأمنع منه موئلاً حين تَلَفَّية إذا الحرب أبدت عن عظام الخزانة^(٢)

(١) العمدة ٤٢/٢ وقد مثل للتدرج من التقسيم بقول زهير المشهور:

يطعنهم ما ارتقوا، حتى إذا أظعنوا ضارب، حتى إذا ما ضارها اعتقا

(٢) البديع في الشعر ونقده، ص ١٢٣، يرشح شيلة: يقويه على المشي مع أمه أو معه - المجاسد: الزعفران

- الخدم: الخلائيل.

ثم جاء الشيخ "زكي الدين بن أبي الإصبع المصري" المتوفى سنة ٦٥٤هـ، وشرح هذا النوع كما لم يشرحه السابقون عليه، فقال: والنوع الآخر من التفرع، وهو الذي تقدّمني الناس باستخراجه وتسميته، إنما يتفرع منه معنى واحد من أصل واحد إما في بيت أو أبيات، وإما في جملة من الكلام أو جمل، وهو يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي "بما" خاصة، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللاتقة به، إما في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلاً يفرع منه معنى في جملة من جار وعجور متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب أو غير ذلك، يفهم منه (مساواة) المذكور بالاسم المنفي الموصوف كقول الأعشى:

ما رَوْضَةٌ من رياض الحسن معشبة غَنَاء جاد عليها مُنْبِل قَطِيل
يضاحك الزهر منها كوكب شَرَق مُؤَزَّر بعميم النبت مُكْتَهَل
يوماً بأطيب منها طيب رائحة ولا بأحسن منها إذ دنا الأَصْلُ

وأكثر ما يقع الأصل في بيت، والتفرع في بيت آخر، إما قريباً منه، وإما بعيداً عنه، وقد يقع منه ما يكون الأصل والفرع معاً في بيت واحد كقول أبي تمام:

ما ربع مَيَّةَ معموراً يطيف به غيلانُ أبهى ربا من ريعها الحرب
ولا الخلود وإن أدْمَنَ من عجل أشهى إلى ناظري من خلدنا الترب

ثم ذكر أن من التفرع نوعاً غير ما سبق وهو تفرع معنى من معنى من غير تقديم نفي ولا جحود كقول ابن المعتز:

كلامه أخدع من لفظه ووعدته أكذب من طيفه
 وهو الذي استشهد به ابن رشيقي فيما سبق، وقال عنه ابن أبي الإصبع: إنه مختص
 بمعاني النفي دون معاني البديع^(١).

ثم تتابع أصحاب (البديعيات) - في المشرق - متسابقين غل تسجيل ألوان البديع
 المختلفة من بعد أن بلغ بها ابن أبي الإصبع مائة وخمسة وعشرين نوعاً، ومضى على
 أثره صفي الدين الحلبي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، نازماً بديعته على مثال بردة
 البوصيري، وفيها (التفريع) في قوله:

ما روضة وشح الوسمي بُردتها يوما بأحسن من أثار مَن فيهم
 وخلفه الشيخ عز الدين الموصلبي فقال:

ما الدُّوح تفريعه بالزهر متسق نظماً بأطيب من تعريف ذِكْرِهِم

حتى ألف الشيخ تقي الدين أبو بكر المعروف بابن حجة الحموي بديعته وشرحها
 في كتاب (خزانة الأدب) مستوعباً الألوان البديعية حتى عصره (القرن الثامن والتاسع)
 ومنها التفريع الذي مثله له بقوله:

ما العود إن فاح نشراً أو شدّاً طرباً يوما أطيّب من تفريع وصفهم

معتمداً في شرحه على ما قال ابن أبي الإصبع، وزاد في بيان المعنى قوله: لأن
 حرف النفي قد نفى الأفضلية فبقى المساواة^(٢)، وضرب لذلك الأمثال وأقام

(١) تحرير التحرير، ص ٣٧٢.

(٢) خزانة الأدب، ص ٥٠٥، طبعة دمشق.

الشواهد، وهو ما ينبغي أن تكون الاستدارة في معرض المفاضلة، كما فهم حديثاً، لكنها في معرض المساواة فيما دل عليه شرح الشراح.

ومن هذا البيان عرفنا أصل ما سمي فيما بعد بالاستدارة أو المقال الدوري في وجه من الوجوه، الدال عليه هذا التفرع أو النفي والجمود.

وكما كانت "الجملة الدورية" عند أرسطو (بسيطة) ذات مصراع واحد، أو (مفصلة) ذات مصاريع كثيرة - كان "التفرع" بسيطاً بحيث يتم ذكر الأصل وما تفرع منه في بيت واحد، وكان منه المركب الذي يجمع بينهما في البيتين والثلاثة فأكثر، حتى لقد بلغت (استدارة) أبي ذؤيب الهذلي واحداً وعشرين بيتاً، وقد بدأها بقوله:

- ١- فما الراح راح الشام جاءت سبيّة لها غاية قندي الكرام عفاها
- ٢- عقار كماء النوى ليست بمخمطة ولا غلة يكرى لشروب شهابها
- ٣- لوصل بالركبان حيناً وتؤلف الـ جوار، ويفيشها الأمان ربابها
- ٤- فما برحت في الناس حتى تئنت تقيفاً بزياء الأشاه قباه^(١)

ومضى ينعت الحمر، ويصف رحلتها من الشام حتى بلغت تقيفاً، وحلت إلى عكاظ لتباع فيها فربحوا بعد أن ضنوا بها وساموا عليها، كما فعل الشماع في وصف قوسه في قصص ساذج حلو، ويحكى أنهم ضنوا بها لجودتها وطيبها، كأنها فرجت

(١) ديوان الهذليين، ص ٧٢، طبعة دار الكتب، سية: مشتراه - غاية: راية كالقطاب - كماء السوء: أراد تشبيه الحمر في صفاتها إحمرار بما قلر من اللحم النوى - ليست بمخمطة: لم تتألط وبها ريح الأشجار - ولا غلة: لا تؤدي شاربها - تؤلف الجوار: تجمع بين أصحابها والنازلين بهم حتى يبلغوا قهدهم - الرباب: عهد مشهور بين قبائل حبة وتم وعدى ولور وعكل - يريد أن أصحابها في أمان وعهد.

بالعسل وقد أفرزته النحل في مكان ندى أمين من شعاف جبال هذيل، وكانوا مشهورين باختيار وجنيه، ومن أجل ذلك طاب للشاعر أن يستطرد إلى ذكر ما كانت الحل تأكله من كل الثمرات وأطيب الأزهار ثم تول إلى وسط الجبل أو أسفله، متبعاً عمل رجل يدعي (حراما) من بني خالد المشهورين في تقيف بجني العسل ولقد رأى النحل تتصعد في قمة الجبل ثم قبض منها، وتفرز عسلها حيث اختارت، فاعتزم أن يجنيه مهما يلقي من جهد وعناء وأذى، فيشد حبله إلى وقد يدقه هناك، ومن ثم يزاول عمله في مطاردة النحل بما يشوره من دخان ليخلص إلى العسل فيشتاره، حتى يقول أبو ذؤيب في ختام (قصته):

فأطيب أراح الشام صرفاً وهذه معتقة صهباء وهي شياها
لما إن هما في صحفة بارقية جديد حديث نحتها والقضاهما
بأطيب من فيها إذا جنت طارقاً من الليل والتفت عليك لياها^(١)

وقد فرع قصة العسل ومشتاره من الأصل الذي بدأ به، حين شبه ريق صاحبه أسماء التي عصاه إليها قلبه سفها وطيشاً. وصنث كلامه بالراح منفية (بما) وفرع عنه أوصافاً وحكاية، حتى أعبر بالفعل التفضيل مجروراً بالباء متبوعاً بالمفضل مجروراً بمن في عرض وصفي وقصصي يمتاز بالدقة في الوصف وجمال العرض المشوق - لولا كسازة في الفاظ هذيل - ليقول أخيراً: إن هذه الحمر بهذه الصفة، وهذا الجهد المبذول في الحصول على العسل الذي فرجت به ليست بأطيب من ريقها العذب، فهما سواء في الطيب والعذوبة على الرغم من أنها تكون قد نامت والنوم يغير رائحة الفم .. فما بالك لو كانت في يقظة وصحة ..

(١) شياها: مزاجها - لما إن هما : أي العسل والحمر - القضاهما: أحلها حديثه.

ولم يكن هذا النوع من (الاستدارة) بمعناها الحديث مقصوداً على النفي والوجود، كما سماه أسامة بن منقذ، أو التفريع الذي شرحه ابن أبي الإصبع، بل اتخذت قوالب أخرى تلتم فيها مجموعة من الآيات، أو فقر من النثر، كان تبدأ بالشرط وتنتهي بعد عدة فواصل بالجواب، أو تبدأ بالابتداء وتنتهي كذلك بالخبر أو تحصر بين فعل منطقي "بما" أو لا وبين الاستثناء بعد عدة "عطوف" أو فواصل، ثم ما سمي "بحسن النسق" كما مثل له أصحاب البديع بشرط أن تتحقق فيه (وحدة المعنى) العام الذي يجمع بين عناصر شتى، وهذا كله مما ستتناوله فيما بعد بالبيان والتفصيل والتعميل.

ونمت صورة أخرى للاستدارة هي أن تكون في معرض التوكيد بالقسم، "وذلك عندما يقصد الشاعر أو المتكلم إلى تقرير معنى من المعاني أو موقف من المواقف فيلجأ إلى "الأقسام" مقررّاً ما يريد لها في مجموعة من الآيات متلاحمة الأجزاء يسلم أولها إلى آخرها في شكل دائري، يبدأ بالقسم لينتهي دائماً بتقرير المعنى أو الموقف"^(١).

وكما عرفت صورة الاستدارة في معرض المساواة عند علماء البديع وسميت "بالتفريع" - عرفت تلك الصور عندهم وسميت بالتوكيد بالقسم وأدرجت تحت "باب الأقسام" عند أسامة، أو "باب القسم" عند ابن أبي الإصبع^(٢).

وأخيراً عرفت (الاستدارة) كمصطلح بلاغي عند الأستاذ أنزيات في كتابه "دفاع عن البلاغة" وقد عرفها بقوله:

(الاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فائحة وخاتمة، وتتألف من فواصل، ترتبط بإحكام، وتتساقط في انتظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفائحة جزءاً من المعنى، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة).

(١) الأعطل شاعر بني أمية ص ١٥٧.

(٢) البديع، ص ١٤٠، وتحرير الفصح ص ٣٢٧.

ومضى الزييات يورد لها الشواهد من نظم الكلام ونثره مما يعد تطبيقاً لما سمي من قبل بالنفي والحدود أو التفريع عند البلاغيين القدماء أو الاستدارة مسورة بالشروط والجزاء في شعر النابغة وكلام الجاحظ.

أما النابغة فقال:

فما الفرات إذا هبّ الرياح له	ترمي غواربه العيرين بالزبد
يَمُدُّه كل واد مُسْتَرِعٍ لَجِبٍ	بالخيزرانة بعد الأيمن والتجبد
يوماً بأجود منه سيب نافلة	ولا يحول عطاء اليوم دون غد

وأما الجاحظ فقال:

"فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بيتاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، وكان مرهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف - صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة"^(١).

وتعريف الزييات جامع لمعنى "المقال الدوري" عند أرسطو كما هو واضح ومعنى "التفريع" كما شرحه ابن أبي الإصبع وابن حجة، وقد مهّد الزييات لها موضحاً دواعيها، فقال: أما إذا كانت الفكرة متشاجنة الأصول، متشابكة الفروع فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة La Période، والاستدارة صورة من صور التعبير في اللغات العليد تحدث عنها أرسطو وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم^(٢).

ثم نعي على علمائنا السابقين أنهم لم يحفلوا بهذا النوع، ولم ينبهوا إليه في أساليب العربية على كثرة وروده في النثر والنظم، وفاته أنهم قد فطنوا إليه، واستخرجوه من

(١) دلائل عن البلاغة، ص ١١٢، ص ١١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢.

الكلام واتخذوا له أسماء وضربوا له الأمثال وذكروا الأصول والقروع التي وردت في قوله السابق، ثم زادوا قسمها في معرض التوكيد.

وقد حقق الدكتور محمد حسين ديوان الأعشى وشرحه، وبين في مقدمته الأصول الفنية في شعر الأعشى ومنها وحدة المعنى والاستدارة التي عرّفها تعريفاً يرجع إلى أصولها عند القدماء واخذين وقال: "والقصد بالاستدارة هو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نظام متسق، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولكن المعنى لا يتم إلا بالبيت الأخير منها".

وقد أكثر الأعشى من هذا الأسلوب في شعره وتأثر به الأخطل وهو أسلوب مشوق يثير السامع، ويبعثه على تتبع الكلام حتى نهايته ومذاه، ثم ساق من شواهدا في صورها المختلفة دون تعرض لها في معرض التوكيد^(١). ودون ذكر لما عرف بحسن النسق الذي عرفه ابن أبي الإصبع بقوله: إنه من محاسن الكلام (وهو أن تأتي الكلمات من النثر، والأبيات من الشعر متاليات متلاححات تلاحاً سليماً مستحسنًا، لا معيباً مستهجنًا، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرّد قام بنفسه واستقل بمعناه بلفظه، وإن ردفه مجاوره صاراً بمرلة البيت الواحد بحيث يعتقد السامع أنها إذا انفصلا تجزأ حسنهما، ونقص كمالهما. وتقسم معانها، وهما ليسا كذلك، بل حالهما في كمال الحسن وتمام المعنى مع الانفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام والاجتماع)^(٢).

وهذا الذي ذكره ابن أبي الإصبع جد قريب من معنى الاستدارة، وقد أتى بمثال من القرآن الكريم هو قول الله سبحانه وتعالى: (وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء

(١) مقدمة ديوان الأعشى ص ٤٥، طبعة بيروت.

(٢) تحرير التحرير ص ٤٢٥.

أقلمي، وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين) وبين بقوله: فانت ترى إتيان هذه الجمل معطوفاً بعضها على بعض يواو النسق على الترتيب الذي تقتضيه البلاغة؛ لأنه سبحانه بدأ بالأهم، إذ كان المراد إطلاق أهل السفينة من سجنها، ولا يتيهأ ذلك إلا بالمحسار الماء عن الأرض، فلذلك بدأ بالأرض فأمرها بالابتلاع ثم علم - سبحانه - أن الأرض إذا ابتلعت ما عليها من الماء، ولم تقطع مادة الماء تأذى بذلك أهل السفينة عند خروجهم منها، وربما كان يرسل من السماء مخلقاً لما تبتلعه الأرض فلا يحصل الانحسار، فأمر - سبحانه - السماء بالإقلاع غير أنه استدل عليها من الشعر بما لا يقع على معناها، فقد تمحّل بشعر زهير في الحكمة، كقوله:

ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالي ركب كل لَهْدَم

"فإنه نسق على هذا البيت ألفي عشر بيتاً، كل بيت معطوف على ما قبله بالواو عطف تلاحكم من غير تضمين"^(١).

وواضح أن لا تلاحم في أبيات الحكمة، وبخاصة إذا انفصلت عن تجربتها الدالة عليها. فأبيات الحكمة فقر متاثرة لا تناسق بينها ولا ترابط، وكل حكمة منها مستقلة بمعناها دون أن تكون جزءاً من كل يتم به المعنى العام الذي ينقضي بانقضاء الكلام.

وكذا شأن ما تمحّل به (ابن حجة) من قول "ابن شرق الدين القيرواني":

جساور عليا ولا تحفل بمادلة إذا درعت فلا تسأل عن الأسئل

سل عنه، وانطق به، والنظر إليه تجدد ملء المسامع والأفواه والمقل^(٢)

(١) تحرير التمهيد ص ٤٢٥.

(٢) خزائن الأدب ص ٥٠٧.

معلقاً بقوله: "فألحظ حسن النسق وصحة هذا التركيب فيه، واستيعاب هذا التقسيم ووضوح هذا التفسير.

ولعلك تراه معي قد جمع بين ألوان مختلفة متداخلة من البديع كحسن النسق، والتقسيم والتفسير.. وأين هذا من معنى الاستدارة التي تعتمد على وحدة المعنى أو التجربة الشعورية بين فاتحة وختام أو بداية ونهاية كإطار محبوك مجموعة من الفواصل "كل فاصلة" تحمل جزءاً من المعنى أو دفقة من الشعور في تطور بينها وتلاحم بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الختام.

ومن تمام القول أن ما اصطلاح عليه في الشعر الحر "بالدوير" أو الدائري المغلق - كما يقولون - يرجع أصلاً إلى معنى الاستدارة الذي حددناه. وذكرنا أنواعه، وضمننا له الأمثلة في صوره المتعددة، "فالقصيد القصيرة" أو ذات الموقف الفكري أو الشعوري الواحد يرتد فيها الآخر على الأول أو النهاية على البداية حتى إنه ليكرر المطلع في الختام، في حبكة أشبه ما تكون بمحبوك الأطراف في المصطلح البديهي غير أن هذه القصيدة القصيرة تتلاحم عناصرها وتنمو حتى ينتهي بها الشاعر إلى غاية المطاف.

وقد لا تكون كذلك حين لا يرتد الآخر على الأول ولا تتكرر فيه ألفاظه وإنما يمتد في موجات شعورية للموقف الواحد "يسهل التنفس في فصوله وأقسامه" بالوقوف عند نهاية كل دفقة حتى ينتهي الشعور عند الحد الذي يحسن السكوت عليه^(١).

وعلى هذا التحديد، وتنوع الصور الذي قدمناه أقمنا هيكل الاستدارة وصنفناهم بما اجتمع لدينا من شواهد وأمثلة من نوابع الشعر وروائع النثر في القديم والجديد، وحسبنا أنها توجت بأبلغ بيان وأفصح كلام في "القرآن الكريم" مما سنذكره ونفصل القول فيه.

(١) انظر في ذلك كتاب (الشعر العربي المعاصر)، ص ٢٥١ وما بعدها وكتاب (بنية الشعر الجديد)

(٩)

الاستدارة في الشعر العربي

كانت نشأة (الاستدارة) في الشعر العربي، كما قلنا، استجابة طبيعية للمعاني التي يدعو بعضها بعضاً، فتدخل أو تتشابه، ثم يقتضي الحال أن تبين وتفصل في نظام ما يسمونه (وحدة المعنى).

كما كانت صادرة عن حركة الخيال القوي، ورغبة الشاعر في إلقاء قصيدته بالصور، ثم يدعو المقام أن يجمع بين هذه الصور الأوزاع، ويشدها برباط يوثق بينها في إطار ما يسمونه (اللوحة).

يبد أن الاستجابة هنا وهناك كانت تختلف باختلاف تدفق سيل المعاني شدة وضعفاً، واتساع دائرة الصورة وضيقتها فطول الاستدارة أو تقصر.

وكان أن طالت بذهن الشاعر القديم فأصاها في نظمه، وعبر بها عن غرضه، واستملحها فجدها، واثن فيها حتى صارت وسيلة من وسائل التأثير والتشويق والإمتاع في معظم أغراض الشعر، كما كانت ميزة لتحجير القول، وجمال الصنعة، وبلوغ القصد.

ولعل عبيد بن الأبرص والمرقس الأكبر وطرفة بن العبد ممن أقدم الشعراء وأسبقهم إلى الأخذ بهذا الأسلوب والافتنان فيه.

فهذا عبيد يقول:

إذا كنت لم تعباً برأي ولم تطع إلى اللب، أو نرعي إلى قول مرشد
ولا تنقى ذم العشرة كلها وتدفع عنها باللسان وباليَد

وتصفح عن ذي جهلها وتحوطها ونعمع عنها نحوه المتهدد
وتزل منها بالمكان الذي به يرى الفضل في الدنيا على المتحمّد
فلست، وإن عللت نفسك بالمنى بذي مؤدد باد، ولا كُرب سيد^(١)

فقد أراد لمن يروم السيادة من عشيرته أن يتحلى هذه الصفات التي جمعها وفضل القول فيها. فإذا أخل بها أو ببعضها فما يحق له أن يفكر في السؤدد والرياسة، وإن علل نفسه بالأمانى، وبدأت الأبيات متلاحمة من أول ما ذكر الشرط: إذا كنت لم تعباً إلى آخر ما ذكر الجوانب في قوله:

فلست، وإن عللت نفسك بالمنى بذي مؤدد باد، ولا كُرب سيد

وأما المرقش الأكبر فقال يتغزل:

ورب أسيلة الخدين بكر ومنعمة لها فرع وجميل
وذو أشر شيت الثبت عذب ونقى اللون براق برود
هوت بما زمانا من شبابي وزارقما النجائب والقصيد^(٢)

فقد قطعت صاحبه جبل وده، وعانت عهده، فكان أن تسلى عنها، وفخر لها، مستعدياً ذكريات شبابه مع أخريات غيرها.

والاستدارة هنا تبدأ بالمبتدأ (أسيلة الخدين...) وتنتهي بالخبر في البيت الأخير، وبينهما نعوت لها من سمات الجمال التي طاب له الحديث عنها.

(١) الديوان ص ٥٤ - معاني المفردات : ترعي: تصفى - رطها: تدافع عنها، وتقمع: تمنع وتقهّر، المتحمّد: الذي يحمّد نفسه - ولا كُرب: يريد قريباً من السيادة.

(٢) المنفضليات ص ٢٢٤ - ذو أشر: تحرز في الأستان - شيت الثبت: مفرق الثنايا - برود: ذو برد.

والفخر طرفة بالكرم إذا عَصُ الشتاء، واحمرت السحب، وانتشرت في السماء، وإذا ما هبت الرياح الشمالية الباردة، وسقط السقيع خلال البيوت، وحين أحسّت الفحول أثر ذلك كله، فأوت سبابة تطلب الدفء وقد تركت بلا راع، إذ مال إلى ناحية يتقي البرد، كما يقول طرفه:

إنا إذا ما الغيم أمسى كأنه	سماحيق تَرْب وهي حمراء خَرْجَف
وجاءت بصُرَاد كأن صقيعه	خلال البيوت والنازل كَرْمُف
وجاء قرع الشول يرقص قبلها	من الدفء، والراعي لها متحيف
نرد العشار النقيات شظيها	إلى الحى حتى يُمرع المصيف ^(١)

نرى أنه بدأ (الاستدارة) بقوله: "إنا إذا ما الغيم" ونظّل تبعه متقلّلاً بين مظاهر الطبيعة في الشتاء واصفاً، واقفاً عند بعضها مما يبدو في جو السماء والبيوت وحركة الإبل هاربة من البرد، والإبقاء على السمان منها لدواعي الكرم أيام الجذب. ولما أدرك طلبته من الوصف والتصوير أتى بذكر الخبر في قوله:

"نرد العشار النقيات" .. الخ وتنقضي عندئذ "فصول" تلك الاستدارة ويتم المعنى المراد.

وقد استوعب هذا الأسلوب معاني الفخر من العزة والأنفة وإساء الضيم والاستعلاء، أو القدرة على اجتياز المسالك، وركوب المهالك، أو الصبر على الحرب ولأوائها، أو الفخر لصاحبه بما كان يستمتع به في شبابه، ثم صحوة قلبه، ومقارعة

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر طرفه) ص ٣٥٩: سماحيق تَرْب: طرائق حر في خضم الشاة شبه السماء به لفلة الريح - صُرَاد: صحاب لا ماء فيه - كَرْمُف: قطن - قرع الشول: فعل الإبل التي أتى عليها من حملها أو وحدها سبعة أشهر فجف لبنها وشال ضرعها - يرقص: يخب - متحرف: مائل من شدة البرد - العشار النقيات شظيها: الإبل السمان عظام السوق - يمرع: يخصب.

الخصم ودفعه وتقويم ميله.. إلى آخر معاني الفخر الواردة في الشعر، كقول تميم بن أبي بن مقبل:

وخرقاء جرداء المسارح هُوَجَل بما لاستدء الشعشعانات مُسْبَحُ
يفني بها اليوم الصدا مثل ما بكى مفاكيلُ يقرين المدارع لُوحُ
كأن عساقل الضحى في صمّادها إذا ذُهن ضحلُ الديمة المتضحّضِ
قطعت إذا لم يستطع قسوة السُري ولا السير راعي الثلّة المتصّيح^(١)

وتدرك أننا أمام شاعر بدوي يفخر باختراق تلك الصحراء الموحشة الواسعة، التي يتصبب عرق الخيل عند قطعها، وكأنها تسج فيه، ثم لا نسمع إلا تزقاء اليوم وصوت الهام المخيف يتردد هنا وهناك، في غناء كأنه بكاء الفلكي يقطع من الحزن مدارعهن، وحيث لا نرى إلا السراب المترقّق في وقت الضحى، كأنه ماء لا عمق له.

هذه الفلاة الموصوفة بأبعادها ومخاوفها وطيور الشؤم فيها وصخورها وسرايقها، ومياها الضحلة - قصد الشاعر إلى وصفها وتصويرها لإشباع رغبته في ذلك، كما قصد إلى الفخر ليرضي كبرياءه وعزة نفسه، ووجد في أسلوب (الاستدارة) ما أراد التعبير عنه في بيان محكم الأطراف، متلاحم النسيج، بدأ بذكر المبتدأ (وخرقاء.. وانتهى بذكر الخبر (قطعت... وبينهما صور جزئية متتالية في (فصول) لم تنته قبل انقضاء المعنى العام وهو الخاتمة.

وتتكرر هذه الصورة في شعر شاعر آخر من أصحاب (الأصمعيات) هو أسماء ابن مخارجة إذ يقول:

(١) منتهى الطلب (مخطوط مصور بدار الكتب) الورقة ٦٣ = هوجل - واسعة - استدء: عرق - الشعشعانات: الخيل الطوال - المدارع: القمصان - العساقل: السراب - الصماء: الصخور المستوية - المتضحّض: القليل أو المترقّق - الثلّة: جماعة الغنم أو الكثير منها أو من الضأن خاصة.

نأي الصوى متماحل سَهَب	بل رب حرق لا أنيس به
من هول ما يلقي من الرُعب	ينسى الدليل به هدايته
شاو الفريغ، وعقبُ ذي عَقَب	ويكاد يسهلك في تنافسه
صدح القيان عزفن للشرب	وبه الصدى والعزف تحسبه
في ظلمة بسواهم حُذِب ^(١)	كابدته بالليل أعصفه

فالشاعر يفخر باجتياز هذه الصحراء الحرقاء أيضاً ليدل على شجاعته وجراته، وصره على الشدائد وركوب المخاطر، ويصف هذه الصحراء في جملة أبيات حتى يصل إلى "خير المبتدأ" في البيت الأخير، راسماً بذلك لوحة تصور البعد والحركة والصوت والألوان وبعض مظاهر الانفعال داخل إطار (وحدة الصورة) المتمثلة في العناصر المكونة لها، واجتمعة بين طرفي الاستدارة.

ويتنوع الفخر، ويرسم عبدة بن الطيب لوحة أخرى لمنظر صيد في قوله:	
وعازب جاده الوسمي في صفر	تسري الذهاب عليه فهو موبول
ولم تسمع به صوتاً فيفزعها	أوابد الربد والعين المطاليل
كان أطفال خيطان النعام به	بهم تخالطه الخفان والحول
أفرغت منه وحوشاً وهي ساكنة	كأنها تقسم في الصبح مثلول
بساهم الوجه كالسرحان منصلت	طُرف تكامل فيه الحُسن والطول ^(٢)

(١) الأصمعية ١١ = متماحل: متباعد الجوانب - شاو الفريغ: سبق الفرس الواسع المشي - العقب: الجري.

(٢) المقضية ٢٦ = العازب: الكلا البعيد - جاده: أصابه بمجوده ومطره الكثير الوسمي: أول الأمطار التي

ترك سمة على الأرض فتخضر - الذهاب: الذلعات من المطر - الربد: النعام - العين: البقر - المطاليل: التي معها أطفالها - الخيطان: جماعات النعام - البهم: أولاد الغنم - الخفان: أولاد النعام - الحول: التي لم تحمل وأراد: لم تبض - مثلول: مطرود - بساهم الوجه: قليل لحم الوجه = منصلت: ماص منجرد - طُرف: كرم.

إذ جمع في الكلاً البعيد الممطر بوابل الوسمي أنواعاً مختلفة من النعام الرماذية اللون، ومعها أطفالها الذين وصفهم بالكثرة ومخالطة كبار النعام التي لم تبض، ومن البقر الوحشي ومعها كذلك أولادها، وقد خلا ذلك الكلاً العازب إلا من هذه الوحوش بدة، المنقطعة في البادية، آمنة مطمئنة، حتى طلع عليها الشاعر بفروسه الكريم الخفيف السريع، فالزعها وطردها فاطردت كأنها الإبل المفرعة في الصباح، وانقلب المكان الآمن، فأصبح ساحة مطاردة.. ليدل على فروسة وغنى وفتوة عبر عنها في هذه الأبيات المترابطة منذ البداية بذكر المبتدأ (وعازب..) حتى الخبر (الفرعت..) وقد تم المعنى وانقضى الكلام.

وافتر عمر بن الأهمم التميمي يأكرام الضيف المستنبح فقال:

ومستنبح بعد الهدوء دعوته	وقد حاق من نجم الشتاء خفوق
يعالج عربينا من الليل باردا	تلف رياح ثوبه، وبروق
تألق في عين من المزن وأدق	له هيدب داني السحاب دقوق
أضفت فلم ألحش عليه ولم أقل	لأحرمة: إن المكان مضيق ^(١)

وقد كان العرب في الجاهلية يتمدحون بحسن تلقي الضيفان مروءة منهم، وحسن أحذوتهم، وبخاصة إذا أمسى الضيف، وضل طريقه، وأحس الخوف والجوع وبرد الشتاء، فإنه كان يلجأ إلى استنباح الكلاب يثيرها بهير كهيروها، ليستدل على المكان الذي يجد فيه الحي الكرام، وقد صور ابن الأهمم ضيفه الطارق مع قدوم الشتاء، وقد لفه ظلام الليل وبرده وهبوب الرياح التي عبث بثوبه، ولمع البرق الذي أظهر

(١) المفضلة ٢٣ = المستنبح: الضيف ينبح كالكلاب لتجيه إذا كان قريباً منها فيستدل على المكان ويستضيف الحي - عربين الليل: يريد أوله - عين المزن: مطر السحاب يسدوم أياماً لا يقلع - الواقد: الداني من الأرض - الهيدب: ما يتدل من السحاب مثل الهدف من امتلائه.

شخصه وأضاء له الطريق، وهطول الأمطار الغزار الدائمة المتدفقة عليه، وقد عانى من كل أولئك ما عانى، فاستنبح الكلاب عساها تهيئه فيستدل على الحي المقيم يطلب المأوى ويستطعم ويستدفئ، فيجد عمرو بن الأهمتم الذي يكرم مفاوه، ويحسن لقاءه..

ويدرك الشاعر القديم أن أسلوب (الاستدارة) يستوي من أغراضه التي تتزاحم معانيها في صدره، وتتواكب في تداعٍ خُرَّ يعبر عنها بمشهد ملائم من الكلمات المختلطة والأبيات المتلاحمة، فيؤثر هذا الأسلوب أيضاً ويقتن فيه عندما يصور جمال صاحبه الأسر، فلها هو ذا مزرد بن ضرار العطفاني يرسم هذه اللوحة الساخرة حين يتحدث عن تلك المرأة التي فتنته بحسنها، ولم يكن هو وحده المقرون لأنها كما قال:

ولو أن شيخاً ذا بنين كأنما	على رأسه من شامل الشيب قونس
وقد فئت أضراسه غير واحد	رميم، إذا مُسَّ يَدْمِي ويضرس
تبيت فيه العنكبوت بناقاً	نواشيء حتى شِبْن أَوْفُنْ عُنْس
لظل النهار رَأيًا، وكأنه	-إذا كَسْ- ثور من كريض منس ^(١)

فصاحبه ذات جمال فتان لمن يراها حتى ذلك الشيخ الكبير الذي قصد إلى وصفه بأنه ذو بنين، وأنه قد شمل الشيب رأسه حتى صار كأنه يلبس بيضة لامعة، وأنه فئت أضراسه حتى لم يبق منها غير واحد (رميم)، يدمي إذا مسه أي شيء، ويضرس إذا تناول أي طعام، لقد أصبح لعمه خراباً لا يسكنه إلا العنكبوت تبيت فيه بناقاً الصفار حتى يكبرن أو حتى يصرن عوانس، وبدا ضرس هذا الشيخ إذا ضحك كأنه قطعة من أقط مخلوط ببق تلك البقلة (الكريض) لتعطيه مسكة من قوام. وبعد أن أتم رسم

(١) الديوان ص ٦٢ طبعة بغداد = القونس: أعلى البيضة (الحوذة) - كَسْ: ضحك - ثور: قطعة من كريض: أقط (لبن جامد) - منس: مخلوط.

صورة الشيخ على هذا النحو الدقيق الساخر، قال: لو وقعت عينه على صاحبه لظلم
نماره ينظر إليها ساكن الطرف، مشغول القلب في لهفة وحسرة.
وهكذا تعمل "الاستدارة" على صنع مثل هذه اللوحة، وتعلق الأنفاس بأبياتهما
حتى تمامها، ممتعة بذلك أيما إمتاع.

(أ) الاستدارة في معرض المساواة

أما الاستدارة في معرض المساواة فقد تعلق بها الشاعر القديم في العصر الجاهلي
وعصر المخضرمين، حتى أضحت غالباً يصب فيه الشعراء معاني أغراض شتى، سالكين
سبيل التقليد حيناً، وطريق التجديد حيناً آخر، وكان "المرقش الأصغر" أحد الشعراء
الذين اتوا فيها فقال يتغزل:

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها	تعلّى على الناجود طوراً وتقدح
توت في سيّء الدلة عشرين حجة	يطان عليها قرمذٌ وتروّح
سباها رجال من يهود تباعدوا	جليانٌ يدينها من السّوق مربح
بأطيب من فيها إذا جنّت طارقاً	من الليل، بل فوها ألد وأنصح ^(١)

فقد وصف القهوة (المنفية بما) بصفاً المناسبة كالشقرة والريح الطيبة، والصفاء
والعتق، وجعل هذا الوصف أصلاً فرّع منه معنى في جملة (بأطيب من فيها..) متعلقة
بذلك الأصل، وفهم من هذا المعنى أنه أراد المساواة بين طيب القهوة وطيب (الفم)

(١) المفضلية ٥٥ = صهباء: خرقاء أو حمراء - تعلّى: ترفع - الناجود: المصفاة - تقدح: تفرغ بالقدح -
سبأ الدن: احوائه عليها - قرمذ: طين يوضع على فم الدن تروح: تتعرض للريح لتبرد - سباها:
اشترها - جليان: قوم من الدلم كان كسرى يتخذهم عمالاً في البحرين - أنصح: أخلص وأطيب.

وعذوبته، ثم أضرب عن ذكر هذه المساواة لثبت أن فيها ألد وأنصح. وهذا يؤكد معنى المساواة في هذه الصورة من صور الاستدارة، وإلا لو كانت في معرض المقاضلة، ما أضرب عادلاً عنها إلى ما ذكر.

وتغزل أيضاً قيس بن الخطيم في قوله:

لما ظبية من ظباء الحسا	ء عطاء تسمع منها بقاما
ترشح طفلاً وتحنو له	بحقف قد البت بقلا نؤاما
باحسن منها غداة الرحيـ	ل قامت تريك أثينا ركاما ^(١)

ولم تطل الاستدارة في هذا الغزل مع أنه ملائم لأسلوب "الاستدارة في معرض المساواة" ويستطيع الشاعر أن يعبر عن هواه ويصف أشواقه وما يعانيه خاصة عند الرحيل.. إلا إذا كان الشاعر معجلاً إلى غيره من الأغراض، أو متكلفاً للكلام فيه..

وكما لم تطل في غزل ابن الخطيم لم تطل في شعر "خفاف بن ندبة" عندما وصف الطعائن بقوله:

وما إن نخل وَجَرَ إذا استقلت	مكُممة وقاربت الصراما
لها سُحْق ومنها دانيات	جوانح نرد حق بها ازدحاماً
باحسن من طعائن آل سلمي	غداة تَلَن ضاحية مناما ^(٢)

(١) الديوان ص ٣٩ = عطاء: طويلة المنق - البغام: صوت الظبية الرخيم عندما تدعو ولدها الصغير - ترشح طفلاً: تقويه على المشي معها أو تربيته أو ترضعه: الحقف: ما استطل من الرمال والموج - البقل: التؤام: ما ينت في غرضه لا في أرومة ثابتة كالنبات ذئ العروق مثل الفول.
(٢) منتهى الطلب الورقة ١٧ = وجر: بلد هجر - سحق: أي طوال - منام: جبل بين البصرة واليمامة.

متعلقاً بأولئك النسوة في الموادج المرتفعات كالنخل ذات الأكمام، وقد أبتع ثمرها وقارب الصرام، ودنا مائلاً من وفرة، ومع ذلك ليست بأحسن من طعائن آل مسلمي، تُسقى أول ما تسقى من مياه سنام في وقت الضحى، على ما تحيل بعين هواء، مساوياً بينهما في الحسن والطول.

ولكن عبد بن الحسحاس سحياً يثري هذه الاستدارة في معرض حديثه عن صاحبة المتلهفة عليه إذ يقول:

لما بيضة بات الظليم يحفها	ويرفع عنها جرجراً متجافها
ويجعلها بين الجناح وردفه	ويقرشها وحفا من الزف والها
ليرفع عنها وهي بيضاء طلقة	وقد واجهت قرناً من الشمس ضاحياً
بأحسن منها يوم قالت: أراحل	مع الركب أم ناور لدينا لبالاً ^(١)

لوصف بيضة الظليم بالنداء والطراوة، وجعلها محفوفة بجناحه وجنبه، مصونة بمد فرش لها من ريش أسود والفر، فإذا رفع عنها جناحه، وواجهت قرناً من الشمس ضاحياً بدت صافية بيضاء مشرقة .. هذه البيضة بما وصف ليست أحسن من صاحبة ذات الوجه المشرق الأبيض الندي حين بدت متلهفة عليه يوم عزم على الرحيل.

وقد غلب على الاستدارة في الغزل أن تأتلف من أربعة أبيات كما أنتلفت في معرض المديح والراء عند كثير من الشعراء القدماء.

لمن المديح المأثور عن (عبيد الشعر) في العصر الجاهلي قول النابغة:
فما القرات إذا هب الرياح له ترمي غواربه العسبرين بالزبد

(١) الديوان ص ١٨ = الداف: الجنب - الوصف: الأسود - الزف: الريش الصفر - الطلة: الرطبة الندية - قرن الشمس: أول شعاعها، أو أعلاها - الضاحي: البارز المشرق.

يمده كل واد مترع لجب فيه ركام من اليبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصماً بالخيزانة بعد الأيسن والتجد
يوماً بأجود منه سيب نافلة ولا يحول عطاء اليوم دون غد^(١)

لقد عمد إلى تصوير الفرات في أشد حالاته غزارة ماء، حين قب عليه الرياح فتجيش أمواجه، ويثور زبله بالشطين، وترفده الروافد من الأودية المترعة بالماء الصاخب فيزداد بذلك اضطراباً وجرياناً، ويجرف سيله ركام شجر اليبوت وما تهم من غيره، حتى الملاح الفرق فاعتصم بذنب السفينة مجهداً مكروباً، وبعد أن استرقى رسم هذه الصورة لنهر الفرات الفياض بالماء نفى أن يكون أجود من النعمان، إذ هما سواء، هذا جواد بمائه، وذاك جواد بماله. ولعله استشعر فضل النعمان من دونه فذكر أن عطاءه متصل، وفيض نائله مستمر فهو أفضل من الفرات لذلك.

والنابة إذا كان قد مدح بهذا الأسلوب فإنه أجاد رسم لوحة فنية في (استدارته) تلك التي فتحت على الشراء باباً من الوصف، الفتوا فيه، ونوعوا مناظره، وملاؤه بما لحظته عيونهم، وانعكس على صفحات قلوبهم.

ونجد "الأعشى" يترسم خطا النابغة في رسم هذه الصورة عندما مدح قيس بن معد يكرب بقوله:

وما مُزَيْدٌ من خليج الفراء ت جَوْنٌ غوارُبه تلتطم
بكب الخبيثة ذات القلا ع قد كاد جوجوها ينحطم
تكأ ملاحها وسطها من الخوف كوثلها يلتزم

(١) مختار الشعر الجاهلي ص ١٥٤ = العربيين - الناحيتين - الركام: الحطام الكثير - اليبوت: شجر الخشخاش الحضد - ماتكر - الخيزانة: السكان وهو ذنب السفينة - النجر: الفرق والكرب - النافلة: الزيادة.

بأجود منه بما عونه إذا ما معاوهم لم تفهم^(١)

مع ما يبدو من قصور ظاهر فيما صنع، فأجزاء الصورة أو عناصرها كثيرة في لوحة النابغة، كرفد الأودية للفرات لإمداده بالماء الكثير اللهب، وملاحظة غشاء الفيضان من حطام كثير .. ثم إن ملموح الأعشى يجود إذا لم تغم السماء وممدوح النابغة لا ينقطع عطاؤه غامت السماء أم لم تغم..

وقد تدارك الأحمشي هذا القصور، ولفطن إلى ما ينبغي أن يقال في مثل هذا المقام، وأنشأ استدارته في مدح هودّة بن علي يقول فيها:

وما مجاور هيت إن عرضت له
يبيض طوفانه إذ عبَّ مختلفاً
طابت له الريح فامتدت غواربه
يوما بأجود منه حين تساله
قد كاد يسمو إلى الجُرفين واطلعا
يكاد يعلو رُكي الجرفين مطلعا
ترى حوالبه من موجه ترعا
إذ ضَنَّ ذو المال بالإعطاء أو خدعا^(١)

وللأعشى أكثر من استدارة في معرض المدح بالكرم، ولعل خيرها ما مثلنا به فيه.. أما الاستدارة في سياق المدح بالشجاعة فإنه قد اتقناها وتفوق، مثلما مدح مسروق بن وائل وقال:

ما مشبل ورد الجيـــــــــد من مَهْرُ الشَّدِيقين باســــل

(١) الديوان: القصيدة ٤ = الجون يطلق على الأبيض والأسود - الخلية: السفينة الكبيرة - الكوئل: ذنب السفينة وفيه يكون الملاحون ومتاعهم - الماعون في الجمالية: كل عطاء، وهو كذلك في الإسلام. شرح الديوان للدكتور محمد حسين.

(٧) الديوان القصيدة ١٣ = هيت: بلد بالعراق ودجلة بجواره - الجرف: المكان الذي يجرفه السيل وبأخذه - اطلع: صعد - عب: كثر موجه وارتفع - حواله: الفروع التي تنمده - ثرعت: امتلأت كتلعت: صارت مترعة - بخدع: توكاري.

القادسية مـألف منه، فأودية الغيا طلل
يدع الواحد من الرجا ل ، ويعتمي جمع الخافل
يوما بأصدق حلة منه على البطل المنازل^(١)

لقد رسم صورة للأسد بأنه ذو أشبال، وذو جبين وردى، وشديق واسعين، ووجه كريح عابس، وأنه اتخذ من أجمة قرب القادسية مكانا يألفه، وأنه يترك فريسته من الرجال الآحاد استخفا، واعتادا بأسه، ويقصد الجموع في الخافل يفتك بهم ليرضي شهوته في الطعام، وعزة نفسه وبسالته.. هذا الأسد بهذه الصورة ليس أصدق بأسا من الممدوح حين يكر ويهاجم البطل المنازل. وفهم من هذا المعنى أن الشاعر أراد أن يقيس الممدوح بالأسد، وأن يسوى بينهما في الشجاعة والبأس الشديد فيما اشتملت عليه الاستدارة من معان وصور عبر عنها الشاعر بمجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نسق يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولا ينقض المعنى العلم إلا بذكر الجملة الأخيرة في قوله :

يوما بأصدق حلة منه على البطل المنازل

ومثلا مدح النعمان بن المنذر فأطال الاستدارة، وكان أراد أن يثبت له قدرته على اصطناع مثل تلك الأساليب التي جُود فيها النابغة حتى أرضى غروره فأصبح لديمه وشاعره المفضل وأراد الأعشى أن يحل من نفس النعمان مثل تلك الميزة الرفيعة فقال يصف شجاعته وجرأته ومجده :

فما محدر ورد كان جينه يُطلى بورس أو يطان بمجسد
كسته بعوض القريتين قطيفة منى ما تنل من جلده يتزند
كان ثياب القسوم حول عرينه تباين أنبساط إلى جنب محصد

(١) القصيدة ٧٠ من الديوان = المشيل : الأسد ذو الأخبال - ورد - أحمر ضارب للصفرة - مهرة : واسع - المعيلة : الأجمة - يعام : يختار فلا يهاجم إلا الجموع في الخافل - حل حلة : كسر وهجم.

رأي ضوء نار بعدما طاف طوفة	يضيء سناها بين أثل وقرقة
فيأفرحاً بالنار إذ يهتدي بها	إليهم، وإضرار السمير الموقد
فلما رآوه دون دنيا ركاهم	وطاروا سراعاً بالصلاح المعتد
أتيح لهم حب الحياة فأدبروا	ومرجأة نفس المرء ما في غد غد
فلم يسبقوه أن يلاقى رهينة	قليل المساك عنده غير مفتدي
فأسمع أولى الدعوتين صحابه	وكان التي لا يسمعون لها قد
بأصدق بأساً منك يوماً ونجدة	إذا خامت الأبطال في كل مشهد ^(١)

ففي عرض قصصي وصف الأسد الورد رابضاً في عرينه، وكان جبينه طلعي بالورس الأصفر، وجسده صيغ بالزعفران، ويكاد يكسوه بعض القرين حين تكائر عليه ثوب قطيفة، فإذا ما نال من جلده غضب وثار، وقد تائرت ثياب ضحاياه حول عرينه ممزقة كأنه سراويل الفلاحين القصيرة يلبسونها يوم الحصاد.

ثم أخذ الشاعر في سرد الأحداث عندما تحرك الأسد باحثاً عن فريسته، وفي طوفة له بالمكان أبصر ضوءاً ساطعاً من نار عالية مشتتة من خشب الأثل والقرقة، فاشتد فرحه بتلك النار الموقدة، الشديدة التوهج، لأنها سوف تقديه إلى ضالته، فلما رآوه، وقد صار في أقرب مكان منهم، ووثبوا إلى سلاحهم الذي أعده، نكصوا

(١) الديوان القصيدة ٢٨ = ممدد : أسد في عرينه - الروب - نبات أصفر يصعب، - طيان - بطلبي - الجسد : الزعفران - القرين : مكة والطائف - يتردد : يهبط ويثور - التباين : السراويل القصيرة - المصعد : الزرع بين حصاده - الأثل والقرقة : شجرتان - دنيا ركاهم : أقرب مكان من الإبل التي تحملهم - الرهينة : الأسير - المساك : الثبات - أولى الدعوتين : صاح صيحة واحدة ثم لم يمهله الأسد لصيح الثانية - له : اسم فعل بمعنى يكفي - النجدة - الإغاثة - محام : نكص وجين - المشهد : يقصد به القتال.

مدبرين، حرصاً منهم على الحياة التي أحبوها، فهي رجاء نفوسهم وغاية آمالهم، ولكنه كان أسرع إلى اختطاف أحدهم، صار بين يديه أشبه بأسير لاثبات له ولا فدية، ولم يملك إلا أن صرح مستغيثاً بأصحابه، وكانت الصرخة التي لم تكن لأن الأسد كان قيد فتك به - هذا الأسد بهذه الصفات، من الشجاعة والبسالة والجرأة وشدة الهياج، ليس أصدق بأساً، ولا أنجذ نجدة من النعمان، إذا اشتد الكرب، وتراجعت الأبطال في مشاهد الزوال.. وقد أراد الشعر أن يسوى بينهما في أليق صفات الشجاعة وأحسنها فكانت هذه (الاستدارة) في صورة تكاد تكون فريدة في الشعر الجاهلي على ما نعلم، وقد صاغها الشاعر باقتدار صياغة محكمة متلاحمة الأحداث في الأسلوب القصصي، مثبتاً أنه ماهر صناع..

ثم يداخل شعر المخضرمين الشعر الجاهلي، إذ يعد امتداداً فنياً له بأساليبه وصوره ومعانيه وتقاليده. ويظل أسلوب الاستدارة تعبيراً عن التجربة الشعرية في نظام من الأبيات المترتبة الحسنة النسق من أول الكلام حتى الختام.

وقد حظى الشعر بها في مقام (الثناء) كما حظى بها في مختلف الأغراض، فهي هي ذى الحسناء، قد اشتد حزناً على أخيها صخر، وبدأت ذاهلة مهزولة لفراقه فيما يدل عليه قولها :

وما عجول على بو تطيف به	لها حنينان : إعلان وإسرار
ترتع ما رعت، حتى إذا اذكرت	فإنما هي إقبال وإدبار
لا تسمن الدهر في أرض وإن رعت	فإنما هي تحنان وتسجار
يوماً بأوجد مني يوم فارقتي	صخر وللدهر إحلاء وإمرار ^(١)

(١) ديوان الحسناء ص ٤٨ = العجول : الناقة الواهة الكلي - البو : ولد الناقة أو جلد الحوار يحشى تماماً أو ثياباً فيقرب من أم الفصيل فيعطف عليه فتدر - تسجار : تطريب في الحنين.

فهي واجدة عليه أشد الوجد، كأنها هي تلك الناقة الواهة التكللى التي فقدت ولدها، فما تزال ترم ترم حشو جلد وتطوف حوله، معلنة عن حنينها إليه تارة، ومخفية له تارة أخرى، وإذا ما رعت فإنها لا تلبث أن تذكره ويعاودها الذهل، فهي بين إقبال وإدبار، فعل الواهة الحوري، وقد بدأ عليها الخزال، فلا تسمن أبدا، مهما اتسع أمامها الخصب منصرفة إلى ترويد الحنين إليه في شجن وتطريب.

وعبرت الخنساء عن تجربتها القاسية بصدق في هذه الأبيات الغميمة، إذ كسل بيت يحمل جزءا من المعنى، ويلتحم بغيره، وما تزال المعاني يسلم بعضها إلى بعض حتى يتم المعنى العام، وقد تعلق آخر الكلام بأوله في شكل دائري متماسك.

وما الخنساء أشد جزءا ولا وجدا على أخيها من (متمم بن نوبة) على أخيه مالك، فقد رَوَّع بمصيته فيه، وعبر عن هولها بقوله :

فلو أن ما ألقى يصيب متاعا أو الركن من سلمي إذا لتضععضا

ثم مضى يصور مواجهته وأشجانه فقال :-

وما وجد أظآر ثلاث روائم اصبن مجرا من حوار ومصرعا
يذكرن ذا البث الحزين بيته إذا حنت الأولى سجعن لها معا
إذا شارف منهن قامت فرجعت حنينا فابكي شجوها البرك أجمعا
بأوجد مني يوم قام بمالك مناد بصير بالفراق فاصمعا^(١)

معبرا عن بته وشجوه أتم ما يكون التعبير وأصدق، وأقوى ما يكون التأثير في النفوس وأبلغه، متمثلا صورة تلك التوق المسنة العطوفات على الرضع الحيات لمن،

(١) المقطعية ٦٧ = متاع وسلي : جبلان - الظفر : العاطفة على غير ولدها الرضعة له من الناس والإبل، الرائم : الهبة العاطفة على الرضيع - الحوار : ولد الدنة - المجر : مصدر من المجر البث : أشد الحزن - السجع : ترويد الصوت - الشارف - المسنة من الإبل - البرك : الألف من الأبل أو جماعة الإبل البارة أو الكثيرة.

حين التقدن حوارا لإحدهما، ورأين مصرعه ومسحب جره فثارت مواجهته عليه،
وصرن كلما حنت أولاهن رددن حيننا مثله، وأثرن به حزن الخزيين، وإذا رجعت
كبراهن بلغ السجع والشجر أقصى مداه حتى ليكي اليرك كله، لأنها أرق على الولند
من غيرها، وقد جعلها الشاعر ذوات عدد، إذ يكون الجمع أبعث على إثارة الأحران.
وعلى الرغم من هذا كله فليست الآظار مع تلك الحال أشد وجدا منه يوم نعى الناعي
أخاه مالكا وأسمع النداء، لبصره كالشارف بأثر الفراق، فهما سواء في هذا الموقف
المصور في الأبيات المتناسقة العناصر المترابطة بوحدة الشاعر من البداية حتى الختام..
والحديث عن الوجد بالفقد فيما سلف يعلو على الحديث عن الوجد بالفراق
والرحيل في قول عمرو بن معد بكرب :

لعمرك ما ثلاث حائمات	على ربع يرعن وما يرع
وناب ما يعيش لها حوار	شديد الطعن مثكال جزوع
سدس نضجته بعد حمل	تحري في الحنين وتسلع
بأوجع لوعة مني ووجدا	غداة تحمل الألس الجميع ^(١)

إذ عبر عن لوعته بسبب فراق الحبي الذي كان يأنس به، فأصبح وحيدا
مهموما ملتناعا، بهذه الأبيات التي تصور فقد فصيل لإحدى النوق كانت مسنة، ولا

(١) الأصمعي ٦١ = ثلاث حائمات : ثلاث فوق طائفات باحثات عن ريع = عن فصيل قد ولد في الربيع
لناقة ناب = أي مسنة - يرعن : يرجعن بعد البحث دون أن يعود فلاكه السدس : ما دخل في
السنة الثامنة من الإبل - نضجته بعد حمل : زادت على وقت الولادة فخرج ابنها محكما - تسليح :
تجهده وتقصد - تسلع : من اللوعة وهي حرقه القلب من الحزن ونحوه - الألس : الحبي المقيم.

يعيش لها حوار، فهي أبداً في لكل دائم وجزع مقيم، وتبدي من الحنين واللوعة ما يدل على مرارة الفقد بعد أن لبث في بطنها ولما يزيد على المألوف ليخرج محكما ناضجا قد تمّ تمامه.. ذهب إلى المرعى دون أن يعود، وبثت عنه تلك النوق الثلاث مع أمه دون جدوى، وعدن موجعات القلب والمات بعد أن استياسن منه. وبأي الشاعر إلا أن يساوي بينه وبينهن في وجع اللوعة وحرقة القلب، مستعينا بأسلوب (الاستدارة) في ذلك كما استعين به في سائر الأغراض، وتستقر صورة هذا الأسلوب في الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين كوسيلة من وسائل التعبير عن حالات النفس، وخطرات الفكر، وكمجال خصص للخيال في معرض الوصف والسرود القصصي، وأصبحت لنا متبعا يوقع على أوتاره شعراء العصور التالية..

ففي العصر الأموي نجد الأخطل يردد أنغامها، ويتحرى أساليبها لمنوعة، ملتزما مذاهب القدماء في صياغتها طلبا للتجديد، وإثراء القصيدة بما يجتمع ويفيد، ومن الشعراء الذين أغرى بشعرهم، النابغة والأعشى، لأنّهما آثارا جميلة في الاستدارة، وقد رأينا الأخطل في فترة اتصاله بيزيد بن معاوية يحذره بقصيده مطلعها :

صحا القلب إلا من ظمائن فإني من أمر مستبد فأصعدا

وفيما يهنئ يزيد بولاية العهد، ويذكر له أنه أنقذه من (قطع لسانه) لهجائه الأنصار، حين هدده معاوية بذلك إرضاء لهم، ثم يخلص بعد ذلك إلى مدح يزيد بكرمه الفياض الذي يسامي فيه نمر الفرات إذا أزيد وعلا واطردت أمواجه، ناحتا هذه الصورة في الاستدارة التي يقول فيها :

وما مزيد يعلو جزائر حامر يشق إليها عيزرانا وغرقدا
تحرّز منه أهل عانة بعدما كسا سورها الأعلى غطاء منظدا

يقمص بالملاح حتى يشفه الـ بمطررد الأذى جـون كأغـا
 يحذار وإن كان المشيح المودا زفا بالقراقرم النعام المطرداً
 أباريق أهدقـا ديفاف لصرخدا كأن بنات الماء في حجراته
 هـ بجته يحملن ملكا وسؤدا^(١) بأجود سيبا من يزيد إذا غدت

لقد كانت عينه على يزيد حين أراد أن يسوى بين فيض عطائه، وبين فيضان نهر الفرات إذا تعاطم موجه فأزيد وعلا جزائر حامر، مكتسحاً ما في طريقه، حتى خشيه أهل (عانة) بعد أن رأوا شطآنه مكسوة بغثائه المخالط زبده، وقد رآه يحرك سفينة الملاح حركة فيها وثب واضطراب، حتى فزع وهو الحذر المعتاد على ركوب الأمواج ولجج الفيضان، إلا أنه في هذه المرة رأى اطراد موجه الأبيض في جوانبه، واستخفا بالسفن المذعورة كالنعام، وبدت القوارب الصغار في نواحيه كأنها أباريق حمر أهدقها ديفاف، المشهورة بالصناعة، لصرخد المشهورة بالخمـر.

وبذا يكون قد أشبع فيضان نهر الفرات وصفا وتصويرا، وقصد إلى أنه ليس أفضل في الجود بماله، من يزيد في بذله وعطائه، مرضيا المملوح بمدحه، ومثر قصيدية بهذا الأسلوب، وفنه بما وصف وصور..

وتأتي استدارته في مدح عكرمة بن ربيعي كاتب بشرين مروان غير مختلفة كثيراً عن السابقة إن لم تكن اختصاراً لها، وفيها يقول :

(١) شعر الأخطل ص ٩٠ = جزائر حامر : على الفرات - وعانة : وعانة : على الفرات أيضا - يقمص : يحرك سفينة في اضطربن وكأنها تثبت - يشفه : يهزله وينحله - مشيح : الحذر - الأذى : الموج - زفا : طرد - القراقرم جمع قرقرور : السفينة يشهبها بالنعام الطويلة العنق أو العظيمة - ديفاف : قريبة بالجزيرة أهلها من الألباط تنسب إليها الإبل والسيوف - صرخد : بلد بالشام تنسب إليه الحمـر - البخت : الإبل الحراسانية ..

وما مزبد الأطواد من دون عانة يشق جبال الغور ذو حذب غمر
تظل بنات الماء تبدو متوقفا وطورا تواري في غواربه الكدر
مق يطرد يسق السواد فضوله وفي كل مسن جدوله تجري
بأجود من مأوى اليتامى وملجأ ال مضاف، وهاب القيان أبي عمرو^(١)

وإن يكن قد راعى في مدحه بالجود صفات أخرى مناسبة لعكرمة، وقد كان يحضر مجالس بشر في هواه وطربه..

أما استدارته في مدح عبد الملك، والتي يقول فيها :

وما الفرات إذا جاشت حوالبه في حافيه وفي أوساطه العشر
وذعدته رياح الصيف واضطربت فوق الجأجي من آذيه غدر
مسحلتها من جبال الروم يستره منها أكاليف فيها دونه زور
يوما بأجود منه حين تساله ولا بأجهر منه حين يجتهر^(٢)

(١) شعر الأخطل ص ٢١٤ و ص ٢١٥ = مزبد الأطواد : أراد البحر العالي الموج كالطود يرمي بالزبد -

ذو حذب غمر : تراكب ماله في جربة لكثرة - بنات الماء : يريد القوارب - غواربه الكدر : أعالي

الموج المغيرة - السواد : ريف العراق - مسنن : مضطرب - المضاف : الملجأ المكروب

(٢) شعر الأخطل ص ١٠١، ١٠٢ = حوالبه : عيون الماء التي ترفده = العشر : حجر يقسوم في سلطان

الأنهار من أجود ما يقترح به - ذعدعة : حركة تحريكها شديدا - الجؤجؤ : الصدر الأذي : السوج -

المسجنفر : الماضي السريع - أكاليف : ما استدار أو ما استطال أو حرف الشيء - زور - ميل

والخراف - أجهر : أروع ...

فإنه كان أقرب إلى التقليد فيها منه إلى الابتكار، إذ كان أشدا ارتكازا على النابعة والأعشى في الاستدارات الماثورة عنهما في سياق المدح. إلا أنه أجاد فيها في معرض الغزل حين قال :

ما روضة خضراء أزهر نورها	بالقهر بين شقائق ورمال
بهبج الربيع لها فجاد نباتها	ونمت بأسحم وأبل هطال
حتى إذا التفت النبات كأنه	لون الزخارف زينت بصقال
يوما بأملح منك بهجة منطق	بين العشى وساعة الآصال
حسنا ولا بالذ منك وقد صفت	بعض النجوم وبعضهن توالي ^(١)

راسما صورة للروضة وقد حسن بنتا، والتفت أغصانه وفروعها، وأمطرت وأبلا هطالا فجاد نباتها، وتزخرفت ألوانه، وأزينت به، فبدت ناضرة مجلوة، فالمساء صحو لا غيم فيه، والشمس مشرقة أيما إشراق في أعقاب ذلك كله.. هذه الروضة بهذه البهجة ليست أملح من صاحبه إذا تكلمت وليست ألد منها حسنا حين تميل بعض النجوم وتتابع الأخرى في إثرها غالبية عند الصباح.. ولم يرد الأخطل إلا نفسي الأفضلية، وإثبات المساواة بين الروضة وصاحبه في المرحه والحسن واللذة..

هذا وقد كشفت (الاستدارة) عن براعته في الوصف الجميل للروضة والمرأة، عندما وقف عليه القدماء في نطاق الحدود الحسنة لهذا الفن، وإن لم يخل من إمتاع..

ويعطي الفرزوق في إثره، وإن لم يبلغ مبلغه، ويتخذ هذا الأسلوب معرضا للرسم، وسبيلا لتنمية قصيدة المدح، وإرضاء للمدوح، وإشباعاً لرغبة الشاعر في

(١) شعر الأخطل ص ٣٢٣ = القهر : موضح - الجهم : السحاب لا ماء فيه - طلال جمع ظل : انبدى أو أخف المطر.

التجويد، فقد كان هـ الآخر من صناع الشعر وعبيده، فلنستمع إليه يقول في مدح بشر بن مروان:

ما النيل يضرب بالعيرين داره	ولا الفرات إذا آذيه زحرا
يعلو أعالي عانات بملتطم	يلقي على سورها الزيتون والعشرا
ترى الصراري، والأمواج تلطمه	لا يستطيع إلى برئنة عبرا
إذا علته ظلال الموج واعتركت	بواسقات ترى في مائها كدرا
بمستطع ندى بشر عابهما	ولو أعانهما الزاب إذا انحدر ^(١)

ولعله اعتمد على صورة سابقة رسمها الأخطل في رائيته - غير أن الفرزوق اتخذ فيضان ثمري النيل والفرات يمدحها ثم الزاب، مادة لزيادة فضل الممدوح عليها، مبالغة في فيضان عطائه الزاخر، والاستدارة هنا تتحقق (بالنفي والوجود) على ما تمثل بين "حدى المبتدأ والخبر"، إذ يظل القارئ متبعا للأبيات بعد (ما النيل...) حتى بلغ (بمستطع...).

ولكن للفرزدق استدارة أخرى في الغزل يقول فيها:

وما مغزل بالفور غور قمامة	ترعي أراكأ من مخارمها نظرا
من العوج حواء المدامع ترعوى	بلى رشا طفل تحال به فترا

(١) الديوان ص ٢٨٨ = دارنه = يريد سلة التدفع - العشر : شجر يقتتح به ويتخذ لحشو المخاد - الصراري: الملاح - الظلال من البحر : أمواجه - الواسقات : المراكب التي تملأ بما تحمل - القباب: الموج، ومعظم السيل وارتفاعه وكثرته - الزاب : نهر بالعراق في مواضع كثيرة منه كالوصل واربل وبين سوراء وواسط الخ.

أصابت بأعلى السولاولان حباله لما استمسكت حتى حسين بما نفوسا
 بأحسن من ظمياء يوم لقيتها ولا مزنة راحت غمامتها قصيرا^(١)

وقد وصف الظبية بأنها ذات غزال شادن ليصور حركتها الرشيقة وعطفها الشديد عليه، وألما جواء المدامع، وذات قوائم طوال عرج. وعوجها أعون لما على السرعة، وألما كانت ترعي ثمر الأراك النضر. بأرض تمامة الغور، حتى وجدت نفسها أسيرة في حباله الصياد ففزعت، وحاولت الشرود لما استطاعت، ليقول : إن هذه الطبية في تلك الصورة الجميلة ليست بأحسن من ظمياء يوم لقيتها، بل هي مثلها ..

وكانوا كثرة كائرة نقف عند شاعر منهم اشتهر بوصف الحيات هو أدهم بن أبي الزعرار الطائي : روي الجاحظ له في الحيوان هذه الأبيات وقد شبه نفسه بحية :

وما أسود بالبأس ترساح نفسه إذا حلية جاءت وتُطرق للحس
 به نقط حر وسود كأنما تُتضح نضحا بالكحيل وبالورس
 أصمم قطاري يكون خروجه قبيل غروب الشمس مختلط الدُمس
 له مرل، أنف ابن فترة يعتذى به السم لم يظهر لها رأياً إلى الشمس
 يقبل إذا ما قال بين شواهد تزل العقاب عن نفائفها الملس
 بأجراً مني يا ابنة القوم مقدما إذا الحرب دبت أو ليست لبس^(٢)

(١) الديوان ص ٢٢٦ =

(٢) الحيوان ٣٠٦/٤ = الكحيل : القطران - الورس : يدي يصيح به فيعطى صفرة إلى حرة - أصمم : صم لا يقبل الرقية - قطاري : يقطر منه السم لكثرة - مختلط الدُمس : عند اختلاط الظلام - ابن فترة : حية خبيثة - تنطوي ثم تنقز - به : أي فيه - الثفائف : ناحية الجبل كأنها جدار مستو من البناء... أو ما بين أعلاها وأسفلها وبين السماء والأرض - مقدما : أي أقداما..

ونخرج بمثل هذا الشعر من جو الاصطناع والتكلف، والتقيّد بأغلال المديح والمبالغة إلى جو الحديث عن النفس، كالاعتذار بالشجاعة والبأس، فيما فعل أدهم الطائي. فنراه يوجه فخره إلى (ابنة القوم) ليحتاز إعجابها بطريقته تلك التي صور فيها نفسه إذا ما نشبت الحرب أو قُيّا لها لابساً بزته، في مثل جرأة ذلك الأسود من الحيات، وشدة بأسه عندما يتحسّس أثر فريسته.. ثم راح يصوره وقد بدأ أرقط الجلند كأنما ترشش عليه نقط من صبيغ أسود، وآخر من صبيغ أصفر، ولكن السواد في جسمه أكثر، ويكاد يقطر منه السم لكثرتة، وقد أوى إلى جذع النخل، حيث اتخذ مولا له نفث سموم في أنف تلك الحية الصغيرة الوثابة لتتغذى بها، وأنه ليقيل - إذا أراد أن يمضي وقت القيلولة - في شواحق الجبال، ولا يزل إلا قيلول الغروب "واختلاط الظلام" ليفتك فكاته القاتلة. وأدرك الجاحظ أنه إنما أراد تشبيه نفسه بتلك الحية، فليس هذا الأسود على هذه الصورة بأجراً منه إذا ما أقدم على الحرب واتخذ لها عدته وهيته..

ثم تكاد أم فروة العطفانية تنسيا هذه الحية فنشعر بالأمن والصفاء النفسي، حين تصف ماء المزن في تحدّره من السحاب مقارنة بين طييه وطيب أخلاق ابن عمها في تلك الأبيات :

فما ماء مزن أي ماء تقوله	تحدّر من غير طوال الذوائب
بمنعرج أو بطن واد تحدّرت	عليه رياح الصيف من كل جانب
نفى نسم الريح القذا عن متونه	فما إن به عيب يكون لعائد
بأطيب ممن يقصر الطّرف دونه	تقي الله واستحياء بعض العواقب ^(١)

(١) الحيوان ١٤٧/٥ = المنعرج - يقصر الطرف : يرده

وفي العصر العباسي أخذت الاستدارة طريقها إلى الشعر في هذه الأطر المألوفة لحدودها، وحظيت بإقبال الشعراء عليها مع نمو الثقافة واتساع آفاق الحضرة، وعظم خط الوصف منها بخاصة، وترددت بين القصر والطول استجابة لنشاط الفكر، وخصوبة الخيال، وقوة الوجدان، وتعبيرا عن تجارب الشاعر في مختلف المواقف، لإشباع رغبته في بعض هذه المواقف وإرضاء رغبة غيره في بعضها الآخر.

وأول من يطالعنا من شعراء هذا العصر بشار المجدد المتدع، يصف الجيش فيقول:

وأرعن يُعشى الشمسَ لونَ جديده	وتخلص أبصار الكمأة كتابه
تفص به الأرض الفضاء إذا غدا	تُراحمُ أركانَ الجبال مناكسيه
تركنا به كلبا وقحطان تبغى	مجيأ من الهبل المظلّ تغاليه ^(١)

وفي هذا مدح لقييلة قيس إذا كان ولاؤه فيها. وصراعها ضد كلب وقحطان مشهور، عند ما زاحمهم سكنى الشام قبل عهد مروان بن الحكم.. والأبيات تبدأ بقوله (وأرعن..) ونختم بالخبر في قوله : (تركنا..)

هذه صورة .. وصورة أخرى للاستدارة تمثل طورا من أطوار نموها في مقام المدح عندما يصطنع الشاعر البهدي المعروف (بنسابة الأمد) استدارة في معرض المفاضلة يقول فيها :

ما مخدر عذر مستأمد أسد	ضبارم عذار ذو صولة زئر
غضنفر غضف قرضابة ثقف	مسترعب لقلوب الناس مصطبر
ذو برثن شرث ضخم مزوره	خبعتن الخلق في أخلاق زعر

(١) طبقات ابن المعتز = الهبل : الشكر - المظل : المهدر دمه.

عند التجاول للأقربان مهتصر	جاء الشرايف رجب الجوف مفترس
للقرن عند [لقا] الأقربان مقتصر	عفرنس أهرت الشديق ذو حق
صوت الرجال، ولا للزجر يترجر	جهم الحيا هموس لا ينهنهه
كأنما وجهه من هضبة حجر	في خطمة خنس، في أنفسه فطس
غشمشمي، فلا يبقى ولا يندر	ذوالة قيسري حسين تبرزه
إذا تنازلت الأبطال واشتجروا	ببالغ عشر عشر من شجاعته
وأنت أقدم منه حين يجتروا ^(١)	بل أنت أجراً منه في تقدمه

ويروي أن الشاعر بعث بقصيدته التي منها هذه الأبيات إلى موسى الهادي (وقد أنعمك في الشراب والقصف، وكان مشغولاً بالسماع، فلما سمعها أعجب بها شديداً وقال للحاجب : أخرج إلى الباب فَمُرْ من ينادي (أين نصابة الأسد؟) .. والحق كما قال، فهو لم يزد على أن نسب الأسد إلى مجموعة من الصفات في الأبيات حينما ألزم الأسد أخته، وراح يعتقه، دون أن يفيد شيئاً مما فعل الأعشى مثلاً حين قصّ علينا قصة الأسد في لوحة حافلة بشق الصور والحركة والصراع وضروب الانفعالات، ولم يدع للنعمان غير المشاهدة أو المساواة، لكن الشاعر العباسي، في عصر الثقافة، لم يزد على أن وضع أمامه معجماً يضم صفات الأسد ثم أخذ يرصها رصاً دون إحكام، ولما

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٣٣ و ص ١٤٣ = مختار خدر : صفات للأسد معناها مقيم ملازم لهربه - صبارم - جري - عفيف - مشرعي الأذان - تقف - عفيف - قرصاة - قطاع - برثن شرث - مخلف محدد - خجنن - ضخم شديد - زعر - سيء الخلق - جب - غليظ - الشرايف : أطراف الأصابع - مهتصر : كاسر - عفرنس : غليظ العنق - أهرت الشرقيين : واسمهما - جهم الحياه كرهه الوجد غليظه - هموس يسير في الليل دائماً أو الذي يكسر فريسته - ذوالة : على الذئب ويطلق على شر السباع - قيسري : ضخم - غشمشمي : جريء ..

استوعب الكثير من هذه الصفات، حتى أولى بقارنه وسامعه على الملالة، راح يزعم آخر المطاف أن هذا الأسد ليس يبالغ عشر عشر من شجاعة مملوحه بل إن صاحبه أجراً منه..

وقارني هذه الاستدارة التي بدأت بـ (ما مخدّر..) وانتهت بـ (بالغ عشر عشر وقد طالبت حتى ضاقت بها النفس، لا يحس بتلاحم الأبيات، أو تتابع الصور بحيث تسلم إلى الحتام، فلم تكن مشوقة ولا مثيرة، ولا يستحق الشاعر ما قاله عنه ابن المعتز من أنه (مقتدر على الكلام، مجيد للوصف حسن الرصف إلخ)

وقد تضطر فتخل بترتيب الشعراء تقديمًا وتأخيرًا، حين نذكر الاستدارة في شعر ابن الرومي الذي اتخذ (الأسد) أيضًا مادة للوحته في قوله :

- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| ١- ليأمن سقاطي في الخطوب ونبوي | جنان الذي سخشى على ويحذر |
| ٢- فما أسد جهم الخيا، شتيمه | خبيثة، ورد السبال، غضنفر |
| ٣- مسمى بأسماء لمنهن ضيفهم | ومنهن ضرغام، ومنهن قسور |
| ٤- له جنة لا تستار وشكة | هو الدهر في هذا وهذا مكفر |
| ٥- إهاب كتجفا الكمي حصانة | وعوج كأطراف الشباحين يفكر |
| ٦- وحجن كأنصاف الأهلة لا ينى | من غضاب من دم الجوف أحمر |
| ٧- تظل له غلب الأسود غواضعاً | صنوارب بالأذقان حين يزجر |
| ٨- له ذمرات حين يوعد قرنه | تكاد له الصم السلام تقطّر |
| ٩- يراه سراً الليل، والدمر دونه | قريباً بأذن مسمع حين يزأر |
| ١٠- يدير إذا جن الظلام حجاجه | شهاب لظى يعشى لها المنور |

- ١١- خجسته جاب البضيع كأنه مكسر أجواز العظام مجبر
 ١٢- له كلكل رجب اللبان وكاهل مظاهر أباد الرحالة أدبر
 ١٣- شديد القوى، عبل الشوى مؤجد القرا ملاحق أطباق الفقار مضبر
 ١٤- إذا ما علا متن الطريق بيركه حمى ظهره الركبان فالسفر أروور
 ١٥- آخر وحدة تفنيه عن كل منجسد له نجدة منها، ونصر مؤزر
 ١٦- مخوف الشذا يمشى الضراء لصيده ويرز للقرن المناوى فيصحر
 ١٧- باري على الأقران مئى صولة وقد أنذر التجرب من كان ينذر^(١)

واستدارة ابن الرومي هذه من أطول ما عرف منها في الشعر العربي، هو المصور البارع المستقصى للمعاني ولامح أدق التفاصيل، لصفاء ذهنه، وسعة خياله وقوة إحساسه بالوصوف، وإلباسه ما يشاء من صور وأفكار يجعل قارئ شعره يشغل بما أبدع، ويستغرق جهد في تصويره ما أمكنته قدراته وأسعفه حواسه وخيالاته، كما رأيناه هنا يرسم صورة للأسد شاملة لكيانه كله ما ظهر منه وما خفى فركز على شكله ولونه وبساته وسطوته، وثبات جناحه، وطيرانه إلى الشر والفتراسه إذا ما أحس

(١) شرح مقامات بديع الزمان ص ٤٦٦ فقلا عن الديوان = ٢- جهم الضيا : غليظ كريد المنظر - شميم: عابس كريد الوجه - مخجن : ضخم شديد - ورد السبال : ذو خوارب وردية - ٣- الضيقسم : الأسد والقوى الذي يعص - الضرغام : الأسد الشديد - القصور : الأسد الغريز - ٤- شكة : سلاح - مكفر : مستر ٤- ٥- بجفاف الكمي : قابلية البطل فيفيه - الشيا : إبرة العقر - يفغر : يفتح لفه. ٦- حجن : منعطفه منحنية - ٨- ذمرات : صيحات - الصم السلام : الصلب من الحجارة - الدو : الصحراء الحجاج : عظام بنت عليها الحاجب والمقصود النظر - ٩- جاب البضيع: غليظ اللحم أجواز العظام - أوساطها - ١٢- الرحالة : اللبد على ظهره كالسرج بهضه فوق لبعض - أدبر : عظيم الدبر وهو المؤخر - ١٣- عبل الشوى : غليظ القوائم - مؤجد القرا : محكم خلق الظهر - الأطباق : عظم رقيم يفصل بين كل فقارين - مضبر مجمع الخلق مكثر اللحم - ١٤- البرك : باطن الصدر أو الصدر نفسه - أزور : مائلون - حمى ظهره الركبان : تركوا طريقه فلم يسلكوه - ١٦- الشذا : الأذى - الضراء : مشى مستخفياً يواريه الشجر.

جوعاً، أو إثارة، أو قوة يريد أن ينفس عنها إلى آخر ما ارتسم في مخيلة ابن الرومي ليوهم أعداءه بما يخفيهم منه، وبما يتوعدهم بالأذى، لأنه كان سيء الظن بالناس من حوله في زمنه، مترقياً لما يمكن أن يوقعوا به من سوء، لقرط إحساسه بكرهيتهم له، وإعراضهم عنه، كأنه غريب محفوف، أو به شذوذ والحق إن كان غريب الطباع، شديد التشاؤم والتطير، حاد المزاج، ولهذا هدد أعداءه، بهذه الصورة التي أجاد رسمها للأسد، ففي استدارته تحس أثر ذلك كله، أو علاماته فيها، وقد تمثل الأسد عابس الوجه، كربه المنظر، غليظاً ضخماً، وردى السبال، مكتنح اللحم، عظيم الصدر، مظاهر اللبد مجمعه على كاهله، متين القوائم، وثيق اتصال الفقار، شديداً محكم البناء إذا أقبل أو أدبر، مهيباً رهيباً له من جلده السميك، وأنيابه العرج كإبر العقرب، وأسنانه المعقوفة كاتصاف الأهل، ومخالبه التي يبطش بها كأسلحة هجوم ودفاع لا زمة له ثابتة فيه لا تستعار...

كما أنه له زئير، إذا زحجر خضعت له غلب الأسود، وتدافعت تطارب بالأذقان، وإذا صاح متوعداً أقرانه كادت تنشق له الحجارة الصم الصلاب، وسمعه سراة الليل، فيظنونه قريباً منهم مقبلاً عليهم مع أن بينهم وبينه أمداً بعيداً، على امتداد تلك الفلاة. ويكاد يعشى الناظرين شعاع عينيه اللتين تقدحان الشرر كأنهما شهاب لظى وسط الظلام.

ومن طباعه التفرد والعزلة، لأنه مرهوب الجانب، مخوف الأذى، ذو عزة وكبرياء، إذ لا يحتاج إلى نجدة من أحد، كما أنه قادر على أن يحتل صيده حين يمشي الضراء مستخفياً وراء الشجر، وله من صولته وجرأته ما يجعله يبرز مصحراً حين يناجز الخصوم والأقران..

هذا الأسد، على ما صور ابن الرومي وتخليل أو توهم، ليس أشد منه بأساً ويطشاً وخطوة، فهما متساويان في ذلك - بزعمه ووجهه، فليأمن الذين يخافون عليه، وليحذر الذين عناهم بقوله من مناوراته والكيد له، فليس كليل الضريبة عندما تلم به الخطوب، وإنما لكثرة محدة به، مشيراً بذلك إلى عداوة مجتمعه له، وتأثره بما يرى ويسمع ويتوهم فيتفعل له ويجازيهم على ذلك كله قديداً واستهزاء وسخرية وحقدًا..

وهو إذ يرسم هذه اللوحة، ويلح في تصوير الأسد من سائر جوانبه ودخائله ويثير حواس قارئه وأحاسيسه - مضطر أن يرى نفسه أسدى القلب والمخالب والأناب والطباع، وسائر ما يرهب ويخيف حتى يقر نفساً ويستشعر أمناً، ويهدأ بالاً..

ولقد وجد في رحابة الاستدارة هنا مجالاً للتعبير عن كل أولئك، وأرضى رغبته في الإلحاح على الصورة، والإلمام بكل جوانبها كشأنه أبداً فيما أبدع من وصف للناس والأشياء في استقصاء يقوم على التحليل والتعليل، ليقطع السبيل على كل قاتل يحاول أن يقول مثله في عصره، فلينصفه هؤلاء القوم أو يظلموه، فلن يستمر هذا الظلم إلى آخر الأيام..

وقارئ هذه الاستدارة يظن لأول وهلة أنها لم تعد أن تكون معجماً لالفاظ الأسد، أسمائه وصفاته، ولو أمعن النظر - كما فعلنا - لأمسك عن هذا القول...

أما ابن المعتز فإنه مدح أمير المؤمنين بقصيدته التي أولها :

سلام أمير المؤمنين على الدهر ولازلت فينا باقياً واسع العمر

ونأخذ من أسلوب الاستدارة معرّضا لرسم صورة عمالة للأسد فحين أراد أن يقيم وجوه شبه بينه وبين أمير المؤمنين فيما ذكر من صفات ذلك اليتيم في قوله.

وما ليت غاب يهدم الجيش عوفه	بمشية وقاب على السهي والزجر
يجر إلى أشباهه كل ليلة	عفيرة وحس أو قبلا من السفر
إذا ما راوه طار جمعهم ممّا	كما طير التفخ التراب عن الحجر
جرى أي بحسب الألف واحدا	بعيد، إذا ما كر يوما، من القز
يزعزع أحشاء البلاد زلّوه	ويهلل أبطال الرجال من الذعر
إذا هم قرنا بين كفيه عتته	يعاني عروسا في غلاتها الحمر
فحرم أروى الحاترين وماءها	لهيات من يقدو عليها ومن يرى
بأجرأ منه حد بأس وعزيمة	إذا ما نزا قلب الجبان إلى التحر ^(١)

وقد سلك في هذا الوصف طريقا وسطا هو خير مما ذهب إليه البهتلي "تسابة الأسد"، دون ما اختطه ابن الرومي لنفسه، فذكر ابن المعتز من صفات الأسد أنه ليت غاب مخيف حتى للجيش يكاد يحل نظامه ويبدد جمعه خوفا، وأنه يقطع الطريق على الغادين والرائحين لاستبداده به وقهره، ولحمه وزجره، وأنه حريص على أن يقدم لأشباهه في كل ليلة وحشا عقرا، أو قبلا من جماعة المسافرين إذا هم حلوا السيل فاختطف أحدهم وطار الآخرون مدبرين، وأنه جرائته وإبائه وشجاعته يظن الألف واحدا إذ يحمل عليهم حملة واحدة يكر فيها ولا يفر، وأنه يراز ليتفض سكان الجمعات

(١) الديوان لمجد بيروت ص ٢١٦ = عفيرة بمعنى مطور : وحسن عقير : قتيل أو جريح - يزعزع : يهزج - يجرى : يجرى - أروى : أرض الحاترين : الحاتر في الأصل حوض يصب إليه سيل الماء من الأمطار ويقال للموضع المظمن الواسع المرفق المعروف - وحائر الحجاج بالبصرة معروف باسم لأماء فيه..

القرية، ويتحركون حركة عنيقة في هرمهم منه حتى ليصيب الشجعان بذعر شديد يشغلهم عن كل شيء إلا عن طلب النجاة، وإذا نازل قرناً له أحاله بين كفيه بالقهر والمصر إلى ما يريد أن ينال منه.. هذا الأسد لا يعد له في جراته وحدة بأسه، وجده في أمره إلا أمر المؤمنين.. فالاستدارة هنا في معرض المساواة أو المشاهدة على أمثلة منا سبق، وقد وفق ابن المعتز في رسم صورة للأسد، ترضى رغبته في الوصف والتصوير على ما تخيل من غير إلحاح على ذكر التفاصيل كما صنع ابن الرومي، وإن كان قد غصن من بسالة الأسد ذكر هذه العروس في غلاتها الحمر وهو يعتصر قرنه..

وفي معرض (الثناء) كانت صورة الاستدارة الماثورة عن متمم بن نويرة مثالا لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي، ذلك الذي كان نمطه نمط الأعراب كما قال عنه ابن المعتز حين رثى أخاه سعيد بن عبد الرحيم، وثناء الأخوة ترك لنا نماذج جيدة في الرثاء عامة وفي رثاء الإخوة خاصة، قال عبد المالك :

لما أم تحشف أودعيه قرارة	من الأرض وانساحت لترعى وتجمع
خليس كلون الأيهقان، ابن ليلة	أمر قواه أن ينوء ليركما
ويهتز في الممشي القريب كأن	قضب من البان السوى فترعرعا
فظلت بمسكن الصبا من أمامه	تنغم في المرعى إليه ليصمعا
إذا أغفلت نادى، وإن ناب نباءة	على سمعها تذكر طلائها فتربعها
فخالقها عاري التواهي شاسب	أخو قفرة أضحي وأمسى مجوعا
فأقبل منه بعد عمل، ولم يدع	للممس إلا شربها مذعزععا

فجاء برباه نسيم من الصبا صباحا، ودرجَرُ ثكلا فاجعا^(١)

وقد قصد إلى تصوير أساه ووجده لفقد أخيه، فقال : إن فجيعة فيه كجميعها تلك الظية في رثاها الذي أودعته مكانا مطمئنا من الأرض وذهبت ترعى لكل تحصل على درة لهذا الرضيع، ولكي تغفر إغفاء خفيفة في مكان بعيد عن الحركة وصخب المرعى. وقدم لنا الشاعر وصفا لهذا الخشف موضحا لونه الأحمر أو الأشمط الذي يخالط بياضه سواد، وأنه كان ابن ليلة فقط لا يستطيع أن ينهض إلا بمشقة وجهه فإذا قام على يديه فإنه سرعان ما يقع، وإذا مشى قليلا في المكان القريب تخلع وتآود والتفت أرجله كما يتحرك غصن البان ويتآود. ثم قال عن أمه : ألما كانت إذا أبعدت ظلت تناغيه وتبعم له في المرعى ليسمعها فيستأنس، وكانت إذا سهرت عنه عادت فتادته، وإن رجع إليها صوته الضعيف تذكرته فكفت عن الإمعان في البعد وتوقفت، حتى وقعت المفاجأة عندما انتهز هذه الفرصة ذئب شاخص للعظام التي حول عينيه، ضامر متأبد في القفر جائع فاعمل فيه أنيابه، وشرب من دمه المرة بعد المرة، ولم يترك منه إلا شرائع بدداً. إلى أن حمل إليها في الصباح نسيم الصبا ربح بقاياها وأشلائه فجذعت الأم وتولت وأوجتها النكل الذي جره عليها طليها الدر لترضعه، وغفلتها عنه.

(١) طبقات الشعراء لابن المحرز ص ٢٧٧ = الخشف : ولد النطى أول مشبه - الخليس : الأحمر أو الذي خالط بياضه سواد - الأبهقان : عشب يطول ورقه عريضه وله وردة حمراء - أم قواه : أقوى قواه - ناء : نفس يجهد وشفه - مُتَتَنُّ الصبا : موضع جريها - ناب، مقلوب نيا : صوت صوتها عظيمها والنبأة : الصوت الشديد - الطلى : ولد النطى - تربع : توقف وانتظر - النواحق عظام شاخصة بجوار العين - شاسب : ضامر وأراد الذئب أو أحد السباع - المذدع : المهدد المفرق.

فلاستدارة قصد بما إلى إبراز هذه المواجد، عند الطية فقد ابتها الرضيع،
وعند الشاعر فقد أمحه بدرجة سواء، كما قصد إلى تنمية موهبه وإشباع الصبر عن
حواطفه الجميلة بالحزن ورغبته في هذا الوصف والتصوير.. ولعله حين تأثر بمنهم بمن
نورة في استدارته، فأثر أيضاً بزهر بن أبي سلس في حليته عن البقرة الوحشية التي
كانت حالها كحال هذه الطية عندما قال :

طباها ضحاء أو علاء فعالت	إليه السباع في كسار ومرفد
أضاعت فلم تفرّ لها علوانا	فلاقت بيانا عند آخر معهد
دما عند شلر تحجل الطير حوله	ويضع لحام في إهاب مقصد ^(١)

ويغزل ربيعة الزلي فأنى الاستدارة موجزة : إذ الأصل والفرع في بيت واحد
هو قوله :

فما الشمس المطيبة يوم دجن بأحسن منك يوم تذلينا^(٢)

فيكون نظير ما أثر عن أبي تمام في مثلها حيث قال :

ما ربع مية معمورا يطيف به	غيلان أبهى ربي من ربحها الحرب
ولا الخلود وإن أدمين من عجل	الشهى إلى ناطري من عدها التراب ^(٣)

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر زهير) ص ٢٨٧ = الضحاء : للأبل كالغذاء للناس أي دعاها إلى الرعي
الضحاء أو علو المكان - كسار : كن تسخر له من حر أو برد - البيان : ما استبان من جلد وغيرة
- معهد : فوضع عهده فيه - الشلح : بقية الجسد.

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٦٢

(٣) الديوان ص ١٥ طبعة بيروت

فتذكر (المقال الدوري) البسيط في تقسيم أرسطو. وهو الذي يتألف من (مصراع واحد)..

وقد يكون الأصل في بيت والفرع في تاليه كقول ربيعة أيضا :

وما أدماء جؤذرها تراعى وتدفو حين يسمعها بغاماً
بأحسن منك يوم رحلت عنها وقد بليت مدامعك اللثاماً^(١)

وإذا اتجهنا شطر المغرب وجدنا الأندلسيين يلتزمون نهج المشاركة فيما أئسر عنهم من أساليب البيان، ومنها أسلوب الاستدارة الذي دار على ألسنة كثير من شعرائهم المتأثرين كابن زيدون وابن خفاجة وابن سهل الذين أخذوا يصوغونها مقلدين تارة ومجددين تارة أخرى في مجال التعبير عن أفكارهم، وتجاربهم العاطفية في أغراض الشعر المختلفة. وبقوايتها المتعددة التي عرفت في أدب المشاركة فهذا ابن زيدون يتغزل ويقول :

وما شوق مقتول الجوانح بللصدي إلى نقطة زرقاء أضمرها وقط
بأبرح من شوقي إليكم ودون ما أدير المنى عنه القنادة والخرط^(٢)

ويصوغها ابن خفاجة في مقام المدح ويقول :

فما السيف يوم الروع نبهت نصله فأضرمته ناراً، وضرجته دماً

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٦٣

(٢) الديوان ص ٦١ (الوقط : حفرة في الجبل يتجمع فيها المطر - الخرط : انتزاع الورق من حجر القناديل) ويقال في الأمثال : دونه خرط القناديل.

بألين أعطافا واخشن مضربا وأرهب إقداما وأجدى تخدمنا
ولا الروض غب القطر فضضه الندى ورجع فيه طائر فكلمنا
بأطيب ألفاء، وأنضر صفحة وأعطر أخلاقا وأحلى ترغما^(١)

وزاد في مقام الرثاء وأجاد حين قال :

فما بنيت أيلك بالعراء مرنة تنادي هديلا قد أضلعه نائيا
وتندب عهدا قد تقضي برامة ووكرأ بأكاف المشقر خاليا
بأعفق أحشاء، وأنهى حشية وأضرم أنفاسا، وأندى مآقيا^(٢)

ولنحظ أنه أضمر ذكر (منك) في سياق المدح، وذكر (مني) في مقام الرثاء لأن أول الكلام يدل عليه..

ثم نصل إلى الاستدارة في شعر ابن سهل الإسرائيلي، الذي يقول في فناء

موسى:

فما وجد أعرابية بان دارها فحنت إلى بان الحجاز وورده
إذا آنت ركباً تكفل شوقها بنار قراء والدموع بورده
وإن أوقد المصباح ظنه بارقا بحى فهشت للسلام ورده
بأعظم من وجدي بموسى وإنما يرى أنني أذ نيت ذنبا بوده^(٣)

(١) الديوان ص ١٩٩ وص ٢٣٨

(٢) الديوان تحقيق د. غازي ص ٢٣٨ وص ١٩٩

(٣) الديوان طبعة بيروت ص ١١٢

إذ أراد أن يعبر عن وجده بصاحبه، فتمثله كوجد أعرابه بدارها، وقد شطت عنها وأرغمتها ظروف الارتحال على الاغتراب، فثارت أشواقها وحتت إلى كل ما يذكرها بالحجاز كشجر البان والرند، والبرق، والركبان، وسالت دموعها الغزار من فرط الحنين، وذهبت بها الظنون كل مذهب، فظوء المصباح توهجه بارقا، يخفق من جهتها ويلمع حاملا إليها تحية الأحباب، فتعش له وترد السلام.

واستمد الشاعر مادة هذه الصور من حياة البادية - وهو ابن اشيلية - وشتاق ما بينهما، لبضفى عليها ثوبا من الطهر والصفاء، بشف عن علاقة العفيفة بصاحبه، ويدفع عنه قالة سوء، كما ملح ما في قصة سيدنا موسى عندما آانس من جانب الطور نارا، ودل على معتقده في (اليهودية)، وتكلف ذلك كله فجاءت (الاستدارة) كما رأيت، قاصدا بصنيعه إلى تنمية هذا الفرص، إلى التشبه بتلك الأعرابية في وجدها بدارها، ويلاحظ غلبة العنصر الأنثوي في تصوير تلك المواجه، سواء في الغزل والرثاء، فإنهن أرق قلوبا، وأشد انفعالا وإثارة..

وإذا تحولنا إلى مصر في العصر الحديث، وجدنا شاعراً يسير على النهج، ويتذوق ألوان البيان، ويتحرى الأساليب المحكمة ويصوغ على مثاها. ذلك الشاعر هو (حافظ إبراهيم)، ونقف ولفقه قصيرة عند قصيدته التي أنشدتها في حفل أقيم ببورسعيد لإعانة مدرسة البنات بها، وفيها يقول :

إني لتطربني الخلال كريمة	طرب الغريب بأوبة وتلاقي
وتعزني ذكرى المسروعة والندى	بين الشمائل هزة المشتاق
(ما البابلية في صفاء مزاجها	والشرب بين تنافس وسباق

والشمس تبدو في الكنوس وتخفي
بألذ من خلق كرم طاهر
والبرد يشرق من جبين الساقبي
قد مازجته سلافة الأذواق^(١)

والاستدارة هنا للمساواة بين الخلق الكريم الطاهر بحيث يكون مرغوباً فيه
أشد الرغبة، وبين الخمر البابية المزوجة بالماء الصافي في حين قد مزج الأول بالذوق
السليم، والمشاكلة قد ترضى أذواق الشاربين حين لا ترضى أهل العفة عنها ولتصون
منها. وللناس فيما يعشقون مذاهب..

وهنا حافظ السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه فقال :

فإذا المدافع في الرمال نجابت
وإذا القنابل دمدمت وتفجرت
بزئرها وتلاحم الجيشان
تحت الغبار تفجر البركان
وإذا البنادق أرسلت نيرانها
طلقا، وأسباب الهلاك دواني
أبصرت جنأ في مساح فية
وشهدت أفئدة من الصوان^(٢)

ب- الاستدارة في معرض التوكيد :

هذه الاستدارة عرفها الشعراء من قديم، واتخذوها مجالاً للتعبير عن معاني
الثبات على الولاء، والبقاء على الوفاء، وبرثة الساحة، ورد كيد الكائدين، وحسد
الحاسد، أو لتقرير حق، وتأكيد معتقد، أو لتعظيم شأن أو التويه بآية من آيئت الله في

(١) الديوان جـ ١ ص ٢٨٠ = البابية : الخمر تنسب إلى بابل فهي معقة - الشرب : جماعة الشاربين.

(٢) الديوان جـ ١ ص ٤٥ = القنابل : أراء فلذائف المدافع - دمدمت عليهم : أرجفت الأرض بهم
وأطبقت عليهم بالعذاب - المساح : الجلود.

ملكوته، أو الإشارة بخلق كريم كالشكر على النعمة، ونجدة الصريح، أو ما تتضمنه العلاقات الاجتماعية من معان، كتوثيق المهود، وصيانة النفوس والأموال. وسائر ما يصدر عن الإنسان منفعلا بتجاربه المتصلة بالأفراد. والقبائل والرؤساء والملوك...

وكانت الأيمان في الجاهلية تصور معتقدة الوثني أو النصراني كما كانت تمثل الجمع بين هذا الاعتقاد بالأوثان والإيمان بالله، أو بين رب مكة والصليب إلى أن أشرق نور التوحيد فصحح العقائد ودعا إلى عبادة الله الواحد.

وبقدر ما يكون الانفعال في الموقف يكون تعدد الأقسام كرد فعل مناسب له نفيا أو إثباتا. إلى ما يقصد إليه الشاعر أو الكاتب من تنمية موضوعه ليتخذ الإيمان وسيلة فنية من وسائل التعبير والتصوير، مع ما يكتنف القول غالبا من الجدة والرهبة والجلال...

والاستدارة حينئذ تتألف من مجموعة من الأبيات حسنة النسق بحيث تجمع بين صدق التصوير وإحكام البناء بالحق والإنصاف أيضا ..

ويؤدي القسم في اعتذار النابغة إلى النعمان، من وشاية حساده به، والناقمين عليه، دورا مهما في ثبوتة ساحته، وتأكيد إخلاصه في ولائه ووده حين يقول :

فلا لعمر الذي مسحت كعبته	وما هريق على الأنصاب من جسد
والمؤمن العائذات الطير عسحها	ركبان مكة بين الفيل والسعد
ما قلت من سئ مما أتيت به	إذن فلا رفعت سوطي إلى يدي
إلا مقالة أقوام شقيت بها	كانت مقاتلهم قرعاً على الكبد ^(١)

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر النابغة) ص ١٥٣ و ص ١٥٤ = مسحت : لمست التمس البركة - هريق : سال الجسد : الدم : الأنصاب : الحجارة التي كانوا يذبحون عليها القرابين - المؤمن : الذي آمنها من خوف - العائذات : اللاجئات إلى الحرم، مسحها الركبان : تمسح عليها ولا تقيها بصيد - الفيل والسعد : أجتان بين مكة ومني - القرع : الضرب.

فقد وشى به بنو قريع ونسبوا إليه ما لم يقله ليفسدوا جو العلاقة بين النعمان وبينه حسدا من عند أنفسهم ونكاية به، فأقسم برب الكعبة، وما سال على الأنصلب من دم، وبالله الذي آمن الطير العائذات بالحرم من الخوف، حتى صارت لا يهيجها أحد، فهي في أمن فوق الشجر وفي الطرقات، أقسم هؤلاء جميعا إنه ليرى مما نسب إليه من سئى يفسد بينهما الود الخالص، ويؤثر في نفسه وجسمه، ويؤذي كبده، وإن ليدعو ربه إن كان غير صادق أن يصيبه بشر ما يصاب به الحانث في جسمه (إذن فلا رفعت سوطى إلى يدى).

ويجئ تعدد الأقسام، في تلهف لإقناع النعمان ببراءته، ونفى وشاية القوم عنه، والقسم في البتين الأول والثاني، والجواب في البيت الثالث في نسق محكم، (وفصول) متتالية حتى النهاية بذكر الحاتمة.

ولعل النابغة في استدارته العينية كان أشعر لأن انفعاله كان أشد وحرصه على رضا النعمان وعفوه عنه وخوفه منه كان يملأ جوانب نفسه إذ يقول :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة	وهل يأثن ذو أمة وهو طائع
بمصطحات من لصاص وثيرة	يزرق إلا لا سيرهن التدايع
سمما تباري الربح غوصا عوفها	لمن رذايا بالطريق وذائع
عليهن شعت عامدون لحجهم	فهن كأطراف الحنى خواضع
لكلفتني ذنب امرئ وتركته	كذى المر يكوى غيره وهو راقع ^(١)

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر النابغة) ص ١٥٧ و ص ١٥٨ - الأمة : هنا معناها الدين والطريقة المستقيمة

بمصطحات : الإبل التي تصطحب في السير للحج - لصاص : جبل لصيم - ثيرة : واد بديار ضبة - الإل : جبل برفة - سماق : أي كسام وهو طائر شديد الطيران - غواتر العينون من الجهد - رذايا : نوق سقطت إعياء وتخلفت في الطريق - الحنى : القسي - المر : الفروخ تخرج في عنق الفصيل - راع : يأكل ويشرب في غصب وسعة.

ففي محاولة أخرى منه لا نتزاع يذور الشك من صدر النعمان، حلف غير آثم، وهو المستقيم المطيع، بهذه الإبل المصطحبات في السير بقصد الحج تحمل رجالا شعنا غبرا قادمين من ديار بعيدة ليزوروا عرفة، مسرعين كأنما تطير بهم طيرُ السمام التي تباري الريح في سير متدافع حتى نال من الإبل الإعياء فغارت عيونها، وضمرت وتقوست ظهورها حتى صارت كأعواد القسي، في حين لم يستطع بعضها متابعة هذا السير السريع فتختلف على الطريق كأفن ودائع.. أقسم بهذه الإبل الرواحل التي وصفها وصورها في هذه الأبيات - إن النعمان ليحمله أوزار امرئ آخر هو المذنب دونه، حتى وكأنه ذلك الجمل الصحيح يكوى هو ويترك المريض، ولعله بهذا الأسلوب في التصوير يرجع به إلى الإنصاف والرضا.. وكأنني بالأعشى كان يترقب صنيع النابغة، ويتحراه حتى يأتي بمثله، ولعله يتفوق عليه. ولكن، للنابغة فنه الذي خلق فيه وقصر غيره من دونه، فاعتذاراته معلم من معالم الشعر الجاهلي لحسن تأتبه ورفقه ورهافة حسه في ذلك باصطناع أدق الألفاظ والأساليب، واتخاذ أقوى الحجج، واستعمال أغلظ الأيمان على براءته وسلامة صدره، إلى ما عرف به من حنكة وتسام وحكمة واعتزاز بالصدقة والكرامة، وأين من ذلك الأعشى إلا ما أرادته من تفنن في المديح أو الهجاء أو الوصف. وقدأ سلفنا القول فيما اصطنعه من فن في الاستدارة التي مدح بها النعمان.. فلنستمع إليه في استدارة أخرى في معرض التوكيد إذ يقول يهجو عمر بن عبد الله :

حلفت برب الراقصات إلى منى	إذا محرم جاوزنه بعد محرم
ضوامر خوصا قد أضربها السرى	وطابقن مشيا في السريح المخدم
لئن كنت في جب ثمانين قامة	ورقيت أسباب السماء بسلم
ليستدرجنك القول حتى قمره	وتعلم أني عنك لست بملجم ^(١)

(١) الديوان القصيدة ١٥ = محرم : منقطع أنف الجبل - طابقن مشيا : وقع خف الرجل مكان خف الهند من الإعياء - أسباب السماء : مراقبها - قمره : تكرهه

مستعيراً هذا القسم ووصف الإبل من سابقه.. ثم يستقل في معناه بتهديده بأنه لو كان في جب عميق إلى ثمانين قامة، أو كان طائراً محلقاً في الفضاء حتى يبلغ مراقي السماء لاستدرجه القول وبلغه منه ما يجعله يدرج على الأرض من تأذيه مما سمع، في استدارة في معرض التوكيد بدأت بقوله (حلقت..) وانتهت بقوله : (لن كنت..) وبين البداية والنهاية (فصول) من القول، قد أسلم بعضها إلى بعض في استشراف نفس تقرر وقدأ بانتهاء المعنى وتمام الكلام..

وإذا كان الأعشى لم يجند، فقد أجاد تلميذه الأخطل وبرع في هذا اللون من الاستدارة، حين اتخذها وسيلة لتجبر القول مثل ما بذله النابغة الذي كان الأخطل يتأسى به أيضاً في استعمال الأساليب الفنية المتعددة ومنها أسلوب الاستدارة كقوله في مدح يزيد بن معاوية :

إني حلقت برب الراقصات وما	أضحى بمكة من حجب وأستار
وبالهدى إذا احمرت مدارعها	في يوم نسك وتشريق وتنحار
وما بزمزم من شط محلبة	وما يثرب من عون وأبكار
لأجأتني قريش غائفا وجلا	ومولتي قريش بعد إقرار ^(١)

إذا أقسم برب الإبل التي تحب في سيرها حاملة الحجيج إلى مكة، وبأستار الكعبة، وبالهدى المعلمة باحمرار قوائمها في أيام النسك والتشريق والتحر، وبالرجال الكبار محلقين يطرقون ويشربون من ماء زمزم، وبالنسوة كبارا وصغارا عندما يزرون مدينة الرسول عليه الصلاة والسلام. وكأنني به يلم بمناسك الحج ويذكرها في قسمه

(١) شمر الأخطل ص ١١٩ = مدارعها : قوائمها.

رغبة منه في أن يبلغ بما يريد من الأمن والغنى بعد أن كان مهددا خائفا وجلا، وبعد أن كان مقترا عليه في الرزق، فلتعدد الأقسام - إذن - الحاحا منه بلوغ هذه الغاية، وفي خلال ذلك يصف ويصور ما شاء لتنمية قصيدته، وإظهار البراعة الفنية، وإحفاء جو الرهبة والجلال والصفاء على ما تتحدث عنه الأبيات..

وربما أتت (استدارته) في مدح بشر بن مروان لتكون أولى بالتقدير، وأحق بالتسجيل إذ يقول فيها :

إني ورب النصاري عند عيدهم	والمسلمين إذا ما ضمها الجمع
ورب كل حيس فوق صومعة	يُمسى، ولا همه الدينا ولا الطمع
والمبلدين على خصوص مخدمة	قد بان فيهن من طول السرى خضع
حتوا الرواحل مشدودا حقائبها	من شأن ركبائها الحاجات والولع
لقد مدحت قريشا واستغثت بهم	وإذا ما أنام إذا ما صحبي هجعوا ^(١)

فقد جمع في قسمه بين النصاري في أعيادهم، والمسلمين يوم جمعهم، والرهبان في صوامعهم، وأقسم برؤسهم كلهم.. وبالحجيج وراحين على تلك الإبل الفائرة العيون المشددة الأرساغ، وقد بدا عليها من طول السرى تظامن وخضوع، وظهر عليها الإعياء، وهم يحنونها على السير السريع تحمل حقائبهم من أجل بلوغ حاجاتهم قديدا الأنصار وتؤمنه من خوف، إذ ما ينام إذا ما صحبه هجعوا.. وبذلك أجاء الأخطل مَادَع المويين في الاستدارة سواء في معرض المساواة ومعرض التوكيد ليدل على أنه الشاعر المحسن في فن المديح بعد أن تمرس بأسلوب النابغة والأعشى وغيرهما فيه..

(١) شعر الأخطل ص ٧١ و ٧٢ = أئبد : انام ولزق - خضع : تظامن - الولع من ولع يلع : إذا لزمت الشيء ولجج فيه ومن معانيها الاستغفاف - ٢ - الديوان المجلد الثاني ص ٦٧٩

ولم يتخلف الفرزدق عنه إذ كان هو الآخر مجوداً منقحاً يعتمد إلى اصطناع مثل هذه الأساليب البيانية والصور الفنية، لتزدها بما معانيه قوة وإثارة وجمالاً وكما صاغ الاستدارة في معرض المساواة والمشاكلة، لجأ إليها ليستخدمها في تأكيد معانيه مادحاً وهاجياً، أما في المدح فنقرأ له قوله :

إني حلفت بصارع لابن له إسحاق فوق جينه المتلول
ولقد حلفت بمقبلين إلى منى جاءوا عصائب فوق كل سبيل
شعت الرعوس لمبدين رمت بهم أنقاء كل تنوفة وهجول
أن قد مضت لي منك حسن صنعة والراقصات بنمرق وشليل^(١)

وهو هنا يعدد الأقسام أيضاً ليؤكد حسن الصنيع والاعتراف بسابق أيسادي المدح، فيحلف بأبي الأنبياء سيدنا إبراهيم حين صدق الرؤيا قتل ابنه للجبين، وهذا الابن إسحاق عند بعض المفسرين وإليه ذهب الفرزدق مخالفين رأي الجمهور في أن المتلول كان إسماعيل، كما حلف بالحجاج الذاهبين إلى منى في جماعات متفرقة على السبل، غير الرعوس، لمبدي الشعور، تتقاذفهم القلوات، وكذلك أقسم بالإبل التي تحملهم وأمتعتهم، وقد غطيت أعجازها بالأكسية وهتت رحلها بالوسائد أو الطنافس.. وكأني بالفرزدق يذكر بأصل الشعائر في عبادة الحج، وهذا ما زاده على الصور المألوفة في أقسام الشعراء السابقين..

(١) الديوان المجلد الثاني ص ٦٧٩ = المتلول : الملقى على عنقه وخده أو المصروع - أنقاء : قطع الرمل المتقادة والمحدودية - فلاة لاماء فيها ولا أنس - المهجول جمع هجل : وهو المظمن مسن الأرض - الهوجل : المغازاة البعيدة - الشليل : كساء من صوف أو شعر يجعل على عجز البعير وراء الرحل.

وأما الهجاء فقد جاءت الاستدارة أوجز عندما قال :

حلفت برب الراقصات إلى منى بقين لها داميّات المناسم
عليهن شعث ما اتقوا من وديقة إذا ما التفتّ شهاؤها بالعمائم
لتحتلبن قيس بن عيلان لقحة صرى ثرة أخلافها غير رائم^(١)

مقسما بهذه اليمين المأثورة (حلفت برب الراقصات إلى منى) وزاد وصف الإبل بما أصابها من عناء السفر الطويل حتى دمت مناسمها، وما لقي الحجيج من وعاء الطريق فبدوا شعنا غربا دون أن يتقوا شدة الحر وقد التفت منها الرءوس، مهددا موعدا قيس عيلان بما يصيبهم من جهد وقحط وضيق.. فالاستدارة قد منحت الشاعر متنفسا لإفراغ شحته العاطفية بهذه الأبيات المتلاحمة البناء الدائرة بين القسم والجواب..

فإذا صرنا إلى عصر التكلف وجدنا من يمدح بقوله :

حلفت بمن سوى السماء وشادها ومن مرج البحرين يلتقيان
ومن قام في المعقول من غير رؤية بأثبت من إدراك كل عيان
لما خلقت كفاك غلا لأربع عقائل لم تعقل لمن ثوان
لتقيل أفواه، وإعطاء نائل وتقليب هندي، وحيس عنان^(٢)

(١) الديوان ص ٨٦٠ (المجلد الثاني) = الوديقة : شدة الحر - اللقحة : الناقة الخلوب صرى : بقية - ثرة غزيرة صفة مخدوف - أخلافها جمع خلف : كالضرع للشاة أو الحلمة للناقة (وأراد التفت العمائم بالشهباء..)

(٢) تحرير التحرير ص ٣٢٧ والشاعر هو ابن محرزاذبة

وإذا كنا في عصر البعث والإحياء، وجدنا (حافظ إبراهيم) يقسم فيقول :
 تالله لو جندتما مل النقا ونزلتما بمواطن العقبان
 وغرستما أرض الحجاز أسنة وأسلتما بحراً من النيران
 وأقمتما فيها المعازل منعة من أرض نجد إلى خليج عمان
 لدها كما ورمكما وذراكما ما حي الحصون وما سح البلدان^(١)

قاصدا بقسمه التهديد وتخويف وإلى الحجاز وشريف مكة لثورتها على
 السلطان عبد الحميد، والمقسم به (الله..) والمقسم عليه أوجواب القسم (لدها كما..)
 وبينهما نسق (فصولا) على فعل الشرط حتى تم المعنى وانقضى الكلام.. وقد اتخذ
 أسلوب الاستدارة في معرض التوكيد وسيلة لرسم الصور، والتهويل على المتأولين بما
 فرض من فروض ليفت في عضدهم بما مدح به السلطان عندما ذكر الجواب :
 لدها كما ورمكما وذراكما ما حي الحصون وما سح البلدان

مظهراً قدراً من البراعة الفنية، فيما نسق وفصل، وربط بين الأجزاء بحيث يرد
 آخرها إلى أولها، وتسلم البداية إلى النهاية في شكل دائري يمثل (وحدة المعنى) بتماسك
 الأبيات على الوجه الذي يتميز به أسلوب الاستدارة.

(١) الديوان ج ١ ص ٤٩ = رمل النقا : القطعة - من الرمل المتقادة - مواطن العقبان: رعوس الجبال -
 ذراكما : ذرت الريح التراب تذروه : فرقته وأطارته.

(٣)

الاستدارة في النثر

أسلوب الاستدارة في النثر كصنوه في الشعر، تكون فيه (الجملة الدورية) المركبة مفصلة بفواصل متناسقة أو مترابطة حين تتداعى عناصرها وتأنف، ولا تنقضي حتى يتم المعنى الذي يشغل الذهن، أو الصورة التي تتمثل بالخيال، غير أنها في النثر تخاطب العقل أكثر مما تخاطب الوجدان، وتنشد الإقناع أو التفسير أو التوجيه، دون أن تفقد عنصري الإثارة والتشويق نقول هذا دون أن نقيم حدوداً فاصلة حادة بين أسلوب النثر والشعر، فقد يتقاربان في موضوعات معينة أو عند كاتب ينبض قلبه بروح الشعر.

على أن الاستدارة في النثر أهملت صورة النفي والجحود، أو الأصل والتفريع في اصطلاح علماء البديع، فلم نسمع بها مبدوءة باسم (منفي بما) يتخذ أصلاً يفرع منه جملة من جار ومجرور متعلقة بذلك الأصل تعلق غرض من أغراض النثر، ثم يخبر عنه بذلك اسم بالفعل التفضيل تذكر بعده (من) داخلة على المقصود بالمدح أو الذم أو نحوهما، ومن ثم تحصل المساواة بين الاسم المجرور بمن وبين الاسم المنفي بما، كما كان الحال في الشعر. نقول: لم يقع لنا ذلك الشاهد إلا حين جرى في النثر على سبيل ما يسمى (بحمل النظم)* في عصور الضعف والتقليد، حين غاض معين الفكر أو كاد، وحين حسرت عين الخيال.. وهذه الاستدارة أوردتها صاحب الخزانة فقال: "ومن إنشاء القاضي شهاب الدين محمود في هذا الباب قوله:

(وما أم طفل لقلها الزمن العنيد، في بعض البيد، في أرض موشحة المسالك، قليلة المسالك، قد لمع سراجها، وتوقدت هضابها، وصرخ بومها، ونفسر ظليمتها، وحضر

سموها، وغاب نسيماها، فلما خافت على ولدها من الظلم والمهلك، أجلسته إلى جنب كتيب هناك، ثم ذهبت في طلب الماء للغلام، لئلا يقضي عليه الأوام، فانتهى بها المسير، إلى روضة وغدير، وآثار مطي بوارك، تدل على أن الطريق هنالك، فعادت إلى ولدها مسرعة، وكل أعضائها إليه عيون متطلعة، فلما شارفت جنب الكتيب، رأت ولدها في قم الذيب، بأكثر مني حسرة وتلهفاً، وأعظم مني هرقة وتأسفاً.

وأغزر دمعاً عندما قيل لي الذي كلفت به أضحي على البعد مُزَمَعاً^(١)

وقد طال ما بين حديها (ما أم طفل..) و(بأكثر مني حسرة..) بحيث لو نظمت شعراً لكانت أطول.. وقد غلب عليها الوصف والعرض القصصي المستعار.. ندع هذا والتكلف فيه، ونعرض صوراً للاستدارة في النثر كما وردت في الشعر صوراً تضمينها أساليب الشرط والجواب، والقسم والمقسم عليه، والمبتدأ والخبر، متضمنة غرض الأسلوب من الإقناع أو التفسير أو التوجيه أو التأثير، أو دعوة الإنسان إلى التفكير أو العظة والاعتبار، وغير ذلك مما نسلم به في الأمثلة والشواهد.

أ - أمثلتها من القرآن الكريم

ورد في القرآن الكريم شواهد متعددة للاستدارة، فمثالها المحدود بالشرط والجواب قول الله تبارك وتعالى "قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم، وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقتربتموها، وتجارة تخشون كسادها، ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله وجهاد في سبيله - فاربضوا حتى يأتي الله بأمره .."^(٢) فالشرط في أول الآية بداية الاستدارة، والجواب (فاربضوا..) ختامها.. وقد جاءت هذه الآية

(١) غزاة الأدب، للحموي، ص ٥٠٥.

(٢) سورة التوبة، الآية ٣٦.

الكرمة بعد قوله تعالى: "يا أيها الذين آمنوا لا تخلصوا آباءكم وإخوانكم أولياء إن استحبوا الكفر على الإيمان، ومن يتولهم منكم فأولئك هم الظالمون" مؤكداً النهي والتهديد، ومفصلاً بيان من عنهم بترك موالاةهم بسبب إظهارهم الكفر على الإيمان حتى ولو كانوا أقرب الأقربين وأشد ما يحرص الإنسان عليه من الأموال المكتسبة والتجارة التي يخشى عليها الكساد، والمساكن الطيبة المرضية، لأن حب الله ورسوله والجهاد في سبيله يجب أن يكون في المقام الأعلى، فحبهما دونهما كل حب، وإلا فليتنظروا حتى يأتيهم أمر الله وعذابه، وفي هذا من التهديد والوعيد ما فيه إلى ما ذيلت به الآية الكريمة (والله لا يهدي القوم الفاسقين).

ومن أمثلتها الجامعة البالغة قوله عز وجل (إذا الشمس كورت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيرت، وإذا العشار عطلت، وإذا الوحوش حشرت، وإذا البحار سجرت، وإذا النفوس زوجت، وإذا الموزة سئلت، بأي ذنب قتلت، وإذا الصحف نشرت، وإذا السماء كشطت، وإذا الجحيم سعرت، وإذا الجنة أزيلت، علمت نفس ما أحضرت)^(١).

(١) سورة التكويد وهي من السور المكية ومعاني المفردات هي: كورت: جمع بعضها إلى بعض ورمي بها فيذهب ضوءها - انكدرت النجوم: تغيرت فلم يبق لها ضوء لزوالها عن أماكنها - العشار: أنفاس ما عند العرب من أموال، وأصل معناها "الثافة العشار" هي التي مر لحملها عشرة أشهر وهذا اسمها إلى أن تضع في تمام السنة" وتعطيلها تركها مسببة مهمل، وهذا مثل معناه: ألفا لو كانت عشار لمعطّلها أهلها واشتغلوا بأنفسهم - وحشر الوحوش: جمعها وإماتتها - ومعنى سمرت: أجميت أو ملئت - ومعنى (زوجت) أي قرن الرجل الصالح مع الرجل الصالح والرجل السوء مع الرجل السوء - الموزة: المدفونة، حية - إذا السماء كشطت: أي نزع وتجزأت ثم طويت - (وقوله علمت نفس ما أحضرت جواب لقوله تعالى: إذا الشمس كورت وما بعدها) تفسير الطبري، الجزء ٣٠.

فقوله سبحانه: (إذا الشمس كورت، وما عطف عليها، آيات كريمة تصف مشاهد مما يقع قبل يوم القيامة ويرمها، وهو وصف شامل وعجيب يدعو إلى التأمل في كل مشهد، والاعتبارية، وما يزال الفكر يتابع هذه المشاهد أو هذه الآيات حتى يصل إلى الجواب في قول الله تعالى: "علمت نفس ما أحضرت" وهو ختامها وبه تمام المعنى.

ومثله قوله سبحانه: "إذا السماء انفطرت، وإذا الكواكب انثرت، وإذا البحار فجرت، وإذا القبرر بعثرت، علمت نفس ما قدمت وأخرت"^(١).

فجواب "إذا السماء انفطرت.. وما بعدها قوله جل شأنه "علمت نفس ما قدمت وأخرت، ومع ذكر الشرط وما عطف عليه أحداث مما سيقع يوم القيامة، للسماء والكواكب والبحار والقبرر. يظل القارئ أو السامع يلاحق مشاهدتها حتى يستقر عند الختام بذكر الجواب: "علمت نفس ما قدمت وأخرت".

وقوله جل ذكره: "إذا السماء انشقت، وأذنت لربها وحقت، وإذا الأرض مدت، وألقت ما فيها وتخلت، وأذنت لربها وحقت. يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه"^(٢).

والمعنى: إذا السماء تصدعت وتفتطرت فكانت أبواباً، واستمعت السماء في تصدعها وتشققها لربها، وأطاعت منقاداً لأمره، وإذا الأرض بسطت فزيد في سمعتها،

(١) سورة الانفطار: انفطرت: انشقت - انثرت: تالفت من مواضعها كالنظام، فجبرت: فجر الله بعضها في بعض فملاً جميعها - بعثرت: أثرت فاستخرج من فيها من الموتى إحياء.

(٢) سورة الانشقاق: انشقت: أي قول يوم القيامة كقوله تعالى: والانشقت السماء فهي يومئذ واهبة - أذنت: استمعت وانقادت وحق لها أن تفعل - كادح: جاهد في عمله من خير وشر، إلى ربك: أي طول حياتك إلى لقاء ربك - وجواب إذا مخلوف ما يدل عليه إنك كادح، وقبل فملاقيه (البحر المحيط: تفسير أبي حيان، الجزء الثامن).

وألقت ما في بطنها من الموتى إلى ظهورها، وتخلت منهم إلى الله سبحانه وسمعت أمبر
رهما في ذلك وأطاعت، وحق لها أن تسمع وتطيع، وهنا تتشرف النفس الجواب فيكون
ما دل عليه قوله عز وجل "يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه" من أن
كل إنسان ملاق من ربه جزاء كدحه.

ثم قد تكون الآيات أو الفواصل غير مترامية بين الشرط وجزائه كما في قوله
تعالى: "إذا جاء نصر الله والفتح، ورأيت الناس يدخولون في دين الله أفواجا، فسبح
بحمد ربك واستغفره إنه كان تواباً" على أن هناك نظيراً لكل ما قلنا به من أي الذكر
الحكيم.

أما صورة "الاستدارة" في معرض التوكيد، فامتثلتها كثيرة، وقد بلغت من الإعجاز
البياني الغاية التي لا تنال، ومن شرف المعنى ونبل الغرض ما لا يدرك، وقد تنابت فيه
الأقسام وتنوعت، أو صُوِّرَ المقسم به أروع تصوير في أوجز تعبير وأحلى موسقة كلام،
لتقرير معتقد، أو توكيد حقيقة، أو تنويه بشأن، أو تذكير بنعمة، وأثل معي أول سورة
الذاريات:

بسم الله الرحمن الرحيم "والذاريات ذروا، فالخاملات وقرا، فالجاريات يسرا،
فالمقسمات أمراً، إنما توعدون لصادق، وإن الدين لواقع".

فهذه الأقسام إما متعددة، ولكل مقسم به صفة أو أكثر، وإما المقسم به واحد
منعوت بنعوت متعاطفة. وعلى الأول يكون رب العزة قد أقسم بالرياح الذاريات،
الخاملات السحب الموقرة بالماء، وبالسفن الجاريات في يسر تحمل الناس والمقاع،
وبالملائكة المقسمات الأمور من الأرزاق والأمطار وغيرها.. ويكون الغرض من القسم
بها التنويه بآثارها ومنافعها، وتعظيم شأن الملائكة، والتذكير بنعم الله وشكره، وقدره
حق قدره ومن ثم يأتي الجواب حق اليقين والصدق: (إنما توعدون لصادق وإن الدين
لواقع).

وعلى الثاني يكون الله - (تعالى ذكره) - قد أقسم بالرياح وحدها لأنها تنشئ السحاب وتحمله وتصرفه، وتجزي به في السماء جريا سهلاً، وتقسم الأمطار بتصريف الرياح.

فالقسم به واحد، وما أتى بعده من عطف الصفات، وقد نسقت في تنال وإحكام إلى أن ذكر الجواب فقد جاء بعد أن استشرفت النفس، وأمعن الفكر والنظر ما في السماء من عظيم قدرة الله، وجليل آثاره، وواسع رحمته، جاء ليقرر الصدق والحق فيما قال: "إنما تتوعدون لصادق، وإن الدين الواقع..".

وبأي القسم في أول سورة الطور بأشياء كثيرة، لها من شرف المكان وقديسيته، وببهاة الشأن، وعلو الذكر، وجليل الخطر، ما يدل على عظمة الخالق ووحدانيته، ليقرر المقسم عليه ويتحقق، ويقع بالكافرين عذاب الله الذي لا يدفع عنهم دافع. يقول جلّت قدرته: "والطور، وكتاب مسطور، في رَقٍّ منشور، والبيت المعمور، والسقف المرفوع، والبحر المسجور، إن عذاب ربك لواقع، ما له من دافع" فمع تعدد الأقسام وتواليها يتابع الفكر توارد الآيات والمشاهد، مستجلباً متأملاً خاشعاً حتى وقوع الجواب في الختام.

والاستدارة في معرض التوكيد كذلك في أول سورة المرسلات.

* (كتاب مسطور: قيل هو القرآن والكب الإلهية أو ما كتبه الله في اللوح المحفوظ - الرق جلد رقيق يكتب فيه، منشور: مفتوح أو لائح أو مسوط - السقف المرفوع: السماء - البحر المسجور: المملوء بالمياه.. من تحسّر أي حبان البحر المحيط.

يقول الله تعالى: "والمرسلات عرفاً، فالعاصفات عصفاً، والناشرات نشرأً،
فالفارقات فرقأً، فإن للقيات ذكرأً، عذراً أو نذراً، إنما توعدون لواقع في أول سورة
النازعات..

يقول تبارك وتعالى: "والنازعات غرقأً، والناشطات نشطأً، والسابحات سبح،
فالسابحات سبقأً، فالمدهرات أمراً".

وجواب القسم محذوف تقريه: لتحاسين أو لتبعثن.. لدلالة الكلام عليه..

وفي أول سورة البروج..

يقول سبحانه: "والسماء ذات البروج، واليوم الموعود، وشاهد ومشهود"،
وجواب القسم محذوف يدل عليه (قتل أصحاب الأعدود) وقيل هو الجواب وفي أول
سورة الفجر..

قال تعالى: "والفجر، وليال عشر، والشفع والوتر، والليل إذا يسر، هل في ذلك
قسم لذي حجر" وجواب القسم محذوف هنا أيضاً، وتقديره لتبعثن فيما يدل عليه
قوله تعالى: (ألم تر كيف فعل ربك بعاد.. إلى قوله: فصب عليهم ربك سوط
عذاب.. وقيل الجواب: "إن ربك لبالمرصاد.." في أول سورة الشمس حيث بدأت
بقوله الله سبحانه: "والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها، والنهار إذا جلاها، والليل
إذا يغشاها، والسماء وما بناها، والأرض وما طحاها، ونفس وما سواها، فأنهها
فجورها وتقواها. قد أفلح من زكاها، وقد خاب من دساها.." والقسم في هذه
السورة يتناول هذه الآيات الكونية في الشمس وضحاها والقمر إذا تلاها، والنهار إذا
جلاها، والليل إذا يغشاها، والسماء وما بناها، والأرض وما طحاها.. ثم أقسم سبحانه
بالنفس الإنسانية المفكرة في هذا الكون العظيم ومخالقه المبدع إذ أكمل عقلها وأناط به
إدراك ما به فجورها وتقواها واختيار ما يشاء منهما..

وقد نوع الأقسام بالتقابل كذلك بين الشمس والقمر، والنهار والليل، والسماء والأرض..

وكأن من يتلو هذه الأقسام يتنقل فكره وقلبه ونظره بين هذه الكائنات العظيمة، والآيات الدالة على قدرة الله وعظمته وبديع صنعه، قبل أن يتقرر المقسم عليه ويتأكد، فإذا به أمر محترم، ووعد غير مكذوب، هو أنه لَيَذْلِكَنَّ الله على مشركي مكة، لتكذيبهم رسول الله صلى الله عليه وسلم، كما دمدم على ثمود، لأنهم كذبوا صالحاً..^(١)

ثم هي في معرض التوكيد كمثال أخير في أول سورة العاديات، إذ أقسم الله العظيم قائلاً: "والعاديات ضبحاً، فالموريات قدحاً، فالمغيرات صبحاً، فأثرن به نفعاً، فوسطن به جمعاً، إن الإنسان لربح لكتود وإنه على ذلك لشهيد، وإنه لحب الخسر الشديد.."^(٢)

فالخيل مدار هذا القسم وحدها حين تعدو سرعة في سبيل الله ويتردد صوقها في صدرها، وتقذح الحجارة بحوافرها فتوربها النار، حين تغير في الصباح على المشركين والكفار. مثيرة للغبار بجريها السريع، حتى تتوسط جمع العدو.. فالمقسم به في حالته المتابعة، فيما يدل عليه العطف بالغاء، يجعل الذهن يتابع حركتها النشيطة عادية مغيرة، تثير النقع وتتوسط الجمع مع مراعاة قيود الضبح والقدح ووقت الصبح، ومع ملاحظة الآيات القصار الموافقة للحركة السريعة، و(المزاوجة) و(السجع)، لتتم بذلك كله (اللوحة) المانجة بالحركة والإثارة والبعد الذاهب أقصى مد البصر، وهو يتابع خيل الله

(١) هذا رأي الزمخشري في تفسير السورة "وانظر الطبري وأبا حيان"

(٢) العاديات الخيل تعدو في سبيل الله - صبحا - حجمة عند القدو الشديد - الموريات قدحاً - تقذح بحوافرها الحجارة فتطير منها النار - لكتود - لكفور.

تعدو مجاهدة في سبيله، وينتهي هذا المشهد الخير المعجز بجواب القسم : (إن الإنسان لربه لكنود) وهو الختام الموافق الذي تنقرر به حقيقة نفسية، مجسوة كجلاء تلك اللوحة، كاشفة لبخله بل شح نفسه، فالعلاقة قائمة بين القسم والمقسم عليه، وداعية ضمنا إلى مدافعة هذا الجحود وإنكاره، وانتزاع جلوره، فمجاهدة النفس أقوى وأكبر من كل جهاد، وصدق الله العظيم (وإنه على ذلك لشهيد، وإنه لحب الخير لشديد).

وربما تتم هذه الصورة من الاستدارة بما هو أوجز عندما تكون الفواصل أو المقاطع بين البداية والنهاية غير متراخية في الطول، كقوله تعالى في سورة المدثر : (كلا والقمر، والليل إذا أدبر، والصبح إذا أسفر، إنما لإحدى الكبير..).

وقوله سبحانه في سورة الانشقاق : (فلا أقسم بالشفق، والليل وما وسق، والقمر إذا اتسق، لتركن طبقاً عن طبق).

وقوله جل وعز في أول سورة البلد : (لا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد، لقد خلقنا الإنسان في كبد).

وتبقى بعد ذلك صورتها محدودة بحديثها : (الابتداء والخير، أو ما أصله المبتدأ والخير).. وتمثل في الكتاب المبين بقول الله سبحانه :

(إن في خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار، والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس، وما أنزل الله من السماء من ماء، فأحيا به الأرض بعد موتها، وبث فيها من كل دابة، وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون)...(*) صدق الله العظيم

(*) ومن صور الاستدارة أيضاً - وهي مما ولقت عليه من أي الذكر الحكيم وهو الإمام المين - أن يكون "المقال الدوري" محصوراً بين الفعل المنفي "بما" "أولاً" وتعقبه وماطف من عناصر جميلة تحمل أجزاء من المعنى العام الذي ينتهي بانتهاء.

ب : أمثلتها من نثر الكتاب

وجرى أسلوب الاستدارة، فيما سالت به أقلام الكتاب من فنون النثر على مر العصور الأدبية، وخاصة فن الرسائل التي صدرت عن ديوان الخلافة، أو الولاية، تعالج موضوعات مختلفة في الدين والسياسة والاجتماع، وتلك التي صدرت عن الكتاب أنفسهم تعبر عن علاقاتهم الشخصية، وحاجات نفوسهم، ثم التي ألّفت عنهم في مسائل العلوم والآداب..

وفي أوائل القرن الثاني الهجري كان تطور الكتابة الفنية، وقد شاع قولهم المأثور : بدنت الكتابة بعيد الحميد وختمت بابن العميد .. وعلى فرض صحة هذا القول تطالعنا رسالة كتبها عبد الحميد على لسان مروان بن محمد إلى ابنه عبد الله حين وجهه بخاربة الضحاك بن قيس الشيباني الخارجي يقول فيها :

(أما بعد فإن أمير المؤمنين، عندما اعتزم عليه من توجيهك إلى عدو الله الجلسف الجاني الأعرابي المتسكع في حيرة الجهالة، وظلم الفتنة، ومهاوي الهلكة، ورعاعه الذين عاشوا في أرض الله فسادا، وانتهكوا حرمة الإسلام استخفافا، وبدلوا نعمة الله كفرا، واستحلوا دماء أهل سلمه جهلا - أحب أن يعهد إليك في لطائف أمورك، وعوام شئونك، ودخائل أحوالك، ومصطفى تنقلك عهدا، يحملك فيه أدبه، ويشرح لك به عظمته..)

وكان الضحاك قد خرج على الخليفة المرواني سنة ١٢٧هـ وغلب على الكوفة، ثم استولى على الموصل سنة ١٢٨ في ثورة شغلت الدولة في الجنوب والشمال.. وقد أراد مروان أن يعهد إلى ابنه عهدا ينهض به لدفع هذه الثورة وأن يعتمد عبد الحميد

المعاني التي تكتب بها المهود : إذ هي عهد ووصية وتوجيه ويلاحظ أنه بدأ معقبا على "اسم إن" بما يفيد توقيت العزيمة على توجيهه لعلو الله الخارجي، ومن ثم راح يصفه هو وجماعته بمجموعة من الصفات عبر عنها بطائفة من القواصل المنسقة بإحكام حتى بلغ الخبر بقوله: "أحب أن يعهد إليك.." ويتمامه ثم المعنى المراد الذي تضمنته جملة الاستدارة وقد دار بين طرفيها المبتدأ والخبر على بعد ما بينهما مما يعلق الانتباه من البداية حتى الختام..

وقد راق هذا الأسلوب عبد الحميد فانقاد له، حتى إننا نجد في الرسالة نفسها لطولها أكثر من استدارة، يشرح فيها ويفصل، ويوجه، وينصح، كأن يكتب على لسان مروان قوله:

(أعلم أن الظفر ظفران : أحدهما - وهو أعم منفعة، وأبلغ في حسن الذكر قاله، وأحوطه سلامة، دائمة عاقبة، وأعوذه عاقبة، وأحسن في الأمور موردا، وأعلاه في الفضل شرفا، وأصحه في الروية حزما، وأسلمه عند العامة مصدرا - ما نيل بسلامة الجنود، وحسن الخيلة، ولطف المكيدة، وبمن النقية..).

فبداية جملة الاستدارة : (أحدهما.. وختامها : (ما نيل بسلامة الجنود..)^(١)

وقد نهج صديقه ورفيقه ابن المقفع هذا المنهج في الترجيح والتأديب. إذ قال :^(٢)
(اعلم أن من أوقع الأمور في الدين، وأهلكها للجسد، وأتلفها للمال، وأضرها بلمعلقل، وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار - الغرم بالنساء..)

(١) جهرة رسائل العرب ٤٩٨/٢

(٢) الأدب الكبير (من آثار المجموعة) ص ٣٠٦

ثم دارت (الاستدارة) في أساليب الكتاب من بعدهما تعبيراً عن المعاني المركبة، واستجابة للدواعي الفنية، والصيغ الدعائية والاعتراضية المستحدثة في كتابة الرسائل الصادرة عن الخلفاء والوزراء وإليهم، صدور نصيح وتوجيه أو استدانة إخاء وولاء أو شكر على نعمة.. إلخ ومن ذلك ما كتب أبو نصر الرقاشي إلى يحيى بن زياد الحارثي في معنى الإخاء^(١):

(أما بعد، أصلحك الله وأمتع بك، في ستر منه وكرامة دائمة، فإن خير ما استفاد المرء لنفسه، واستعان به على مروءته، واعتقد لدنياه وآخرته، وإن كان الله قد أكمل عقله، وأحسن إليه في جميع أموره - الأدب الصالح..)

وبداية الاستدارة (فإن خير ما استفاد المرء..) وما يزال الذهن يتابع هذه الفواصل المترابطة في شوق، حتى يبلغ النهاية وانقضاء المعنى بقوله: (الأدب الصالح..).

ومن كتاب كتبه سعيد بن حميد عن ابن طاهر، إلى أهل بغداد^(٢):
(والله عند أمير المؤمنين - في رئيس دعوته، وسيف دولته، وإخاميه عن سلطانته، ومحل ثقته، والمتقدم في طاعته ونصيحته لأوليائه، والذاب عن حقه، والقائم بمجاهدة أعدائه محمد بن عبد الله مولى أمير المؤمنين - نعمة يرغب إلى الله في إنعامها، والتوفيق لشكرها..)

وقد بدأت جملة الاستدارة بقوله (الله..) وانتهت بـ (نعمة يرغب إلى الله في إنعامها..)

(١) جمهرة رسائل العرب ٦٩/٣

(٢) المصدر السابق ٢٧٣/٤

وقد يتوسط عدد القواصل فتحلو، كذلك التي كتبها أحمد بن طيفور في رسالة بعث بها إلى علي بن يحيى المنجم، أحد ندماء المتوكل^(١):

(إن أحق معرف بأن يشكر، ويد بارة بالآ تكفر، وأحق واجب بأن يؤدي، وإحسان وبر بأن يجازي - معروفك، أعزك الله، عندي، ويذك قبلي، وحقك علي، وإحسانك إلى..)

فأولها (إن أحق معروف..) وآخرها (معروفك عندي..) مع صنعة ظاهرة في الموافقة بين "فصول" (اسم إن) وبين الخبر وما عطف عليه، كصورة من صور رد العجز على الصدر.

ومن الاستدارة بين المبتدأ وخبره، ما ذكره أبو حيان التوحيدي - في غير الرسائل رواية عن الجيهاني في الشعبية^(٢):

(وعنده أن الجاهل إذا لبس الثوب الناعم، وأكل الخبز الخواري وركب الجواد، وتقلب على الحشيشة، وشرب الرحيق، وباشر الحسناء - هو أشرف من العالم، إذا لبس الأظمار، وطعم العشب، وشرب الماء القراح، وتؤسد الأرض..)

وأسلوب أبي حيان يتضمن أسلوب الاستدارة كثيراً، لأنها تؤدي معانيه المحتشدة، والمفصلة بكثير من القواصل والعطوف حتى يبلغ حاجته منها وينقضي الكلام كما أراد.

(١) المصدر السابق ٣٤٤/٤

(٢) الإمتاع والمؤانسة ص ٨٧

وإذا كنا في العصر الحديث، وجدنا في أسلوب الزيات استدارات بلغت حد الروعة في شمول المعاني، ودقة التقسيم، وحلاوة التوازن، كقوله في مقال بعنوان (يوم ولية)^(١)

(وإنما الذي ملك الأبواب حتى أذهل، وآثار الإعجاب حتى أدهش، ولجبر الحماسة حتى أطفئ - هو منظر جنود مصر بشباهم الفاره، وخلقهم السوى، وملامحهم الدالة..)

في استدارة بين المبتدأ (الذي ملك..)، والخبر (هو منظر جنود مصر..) (وكقولته في مقال بعنوان (محمد الوالد)^(٢)

"يا لله لقلوب الوالدين ! إن النبي الذي ولد في مهد اليثم، ودرج في حجر الغنم، وتقسمت عمره عوادي الخطوب، فكابد أذى قريش، وحقد المنافقين، وكيد اليهود، وعالج مكاره الدعوة من القلة والذلة، والهزيمة والفتنة - قد احتمل كل أولئك بصبر المجاهد، ويقين المؤمن، وعزم الرسول)..

لما إن المتصح جملة الاستدارة، حتى أخذ الذهن يلاحق معانيه الجزئية في فواصل محكمة، منغومة بالتوازن، مع استيعابها للفكرة التي لخصت عمر الرسول إلى أن يبالغ الخاتمة بقوله : (قد احتمل ..)

(١) وحي الرسالة جـ ١ في مقال نشر بتاريخ ٢٣ مايو سنة ١٩٣٩

(٢) وحي الرسالة جـ ١ في مقال نشر في ٢٠ إبريل سنة ١٩٣٥

كما وجدنا الدكتور عبد الوهاب عزام يذهب بها مدى بعيدا، وإذ تكثر الفواصل تنوع، وبذا كانت غير مملّة (بحيث يسهل التنفس في فصولها وأقسامها). كأن يقول في مقال له ضمن كتابه (الشوارد)^(١) تحت عنوان اللذة الكبرى :

(فاللذة التي يجدها في فعل الخير، واللذة التي يجدها الكريم حين يفرج الكرب عن الناس، وحين يواسي المرضى والضعفاء، واللذة التي يوحى بها المرأي الجميل في أرجاء السموات والأرض، ولذة المعرفة والإطلاع والبحث والازدياد من العلم، ولذة التسلل في المعاني الجميلة التي لا تحُد، واللذة التي يشعر بها العابد حين يقف في محرابه، ويخلع نفسه من المادة، فيستمد من الله النور والجمال والخير والحق حتى يفيض قلبه نورا ومحبة ورحمة - كل أولئك لذات أعظم وأوسع وأجل وأبقى من اللذات الحسية..)

والاستدارة هذه السعة استوعبت أفكاره عن اللذة الكبرى إذ تنوعت كما رأيت.. فلذة الخير ولذة الكرم ولذة المواساة، والمنظر الجميل، والمعرفة والتأمل، والعبادة.. وقد بدأت بالمبتدأ : (اللذة التي يجدها الخير، وما عطف عليها من فواصل مترابطة في نسق عذب. ثم انتهت بقوله (كل أولئك لذات أعظم وأوسع) لتتقضى فصول الكلام بتمام المعنى المراد..

أما الاستدارة التي تألف بخدّي الشرط والجواب، فَلَقَّهَما أكثر استعمالا ودورانا في كتابة الكتاب قديما وحديثا، سواء في الدين والسياسة والاجتماع، وشرح النظريات النقدية..

(١) طبع في كراتشي باكستان سنة ١٩٥٣

فها هو ذا عبد الحميد الكاتب يقول في رسالته عن مراون إلى ابنه عبد الله :
 (إن كان أحد من حَشَمِكَ وأَعوانِكَ ثَقِيَ منه بغيب ضمير، وتعرف منه لُبُّ طاعة،
 وتشرف منه على صحة رأي، وتأمّنه على مشورتك، فإياك والإقبال عليه في كل
 حادث يرد عليك...) (١)

فهو حين ينصحه ويوجهه يتخذ هذه القواصل معبرة عن صفات في صاحبه
 ليحذره ألا يقبل عليه في كل حادث يرد عليه، حتى لا يظهر بمظهر من به وحشة إذا
 غاب، وأنه لا يستطيع تدبير أمر من دونه..

وإذا تعددت القواصل، أو (الفصول) وتراپطت لم تكثر في مثل هذا المقام تركيزاً
 للنصح في الدّهن على نحو مفيد..

وقد يقصد بها الإقناع، في باب الحاجة أو التوجيه، إذ يخاطب القلب والعقل معاً،
 في مثل قوله أبي الربيع محمد بن الليث من رسالة كتبها للرّشيد إلى قسطنطين السادس
 ملك الروم :

"إذا تصوّرت البيّنات مجسّدة في قلبك، وتبينت الحجج ممثلة لنظرك، قد أضياء
 صوابها لك، وقَرَعَ حقّها قلبك - فأجعل القول بها شعاراً للسان به متصلاً" (٢).

فقد حاول الكاتب بهذا الأسلوب أن يتغلب على هوى قسطنطين أو عصييته
 لدينه، وعلى تردده أو إنكاره حين جعل البيّنات والحجج في هذه الصور الخمسة بحيث
 يضيئ الصواب، وتطرق باب القلب.

(١) جمهرة رسائل العرب ٢/٤٩٠

(٢) جمهرة رسائل العرب ٣/٢٦٥ :

وكانت فواصل الاستدارة مجالا لهذا التصوير حتى ختامها : (فاجعل القول بها شعاراً للسان متصلاً به".

وينصح ابن المقفع السلطانك، ويبين له ما يجب أن تقوم عليه سياسته من المشورة والعدل والحزم فيقول :

"إذا كان سلطان عند جدة دولة فرأيت أمراً استقام بغير رأي، وأعوانا جزوا بغير نيل، وعملا أنجح بغير حزم، فلا يفرنك ذلك ولا تستم إليه"^(١) فتقسيم (الجملة الدورية) إلى فواصل تحمل كل منها جزءاً من المعنى حتى يتم الكلام، وقد أسلم الأول للآخر في ترابط ترتد فيه النهاية على البداية، واضح كل الوضوح في هذه المقدمات التي تمتثل في وقوع الأمر منفصلاً عن سببه الحقيقي، وينصح ألا يغتر بذلك ولا يستميم له".

وإذا كان الحسن البصري أجاد وصف الإله العادل لأمر المؤمنين عمر بن عبد العزيز - فإن الإمام مالكا أفاض في تذكير الخليفة هارون الرشيد وتخويفه ووعظه حين كتب إليه يقول :

(فإنك لو رأيت أهل سخط الله تعالى، وما صاروا إليه من ألوان العذاب وشدة نقمته عليهم، وسمعت زفيرهم في النار وشهيقهم، مع كلوح وجوههم، وطول غمهم، وتقلبهم في دركاتنا على وجوههم، لا يسمعون ولا يبصرون، ويدعون بالويل والثبور، وأعظم من ذلك حسرة إعراض الله تعالى عنهم، وانقطاع رجائهم، وإجابته إياهم بعد

(١) الأدب الكبير ص ٢٨٤ ضمن مجموعة أعمال ابن المقفع ط : بيروت

طول الغم بقوله : (احسنوا فيها ولا تكلمون) - لم يتعاطفك شيء من الدنيا إن أردت النجاة من ذلك^(١)

إذ تتجلى الاستدارة بحدّى الشرط والجواب، وكأنّ بالافكار تتوارد وتتزاحم ثم تأتلف وتتسق فتكون هذه الفواصل المتراخية في الطول، وهي بمسبيل الوصول إلى الغاية من التعبير التماسك عما يحوّل في الذهن وينبض به القلب.

وفي هذه الصورة أيضاً وجدنا الكتاب يفتن في تديجها وإخراجها مُخرج حُسن التقسيم، والإلمام بالمعاني العميقة في رسائلهم التي كتبوها عن الخلفاء واليهام.. ومن هذه الرسائل رسالة يحيى بن زياد الحارثي في تقرير الرشد قال فيها :

(فلما فرغ من علاج الداء المخوف فاستأصله، ومن القى المتفرق فجمعه، ومن الأمور المعطلة فأحكمها - استخلف على القيام بذلك من لا يجزئه عقله عن حذر، ولا إضاعة عن حفظ، ولا لين عن تشدد)^(٢)

فبين الشرط والجواب فواصل منسقة تشتمل على المعاني المرادة، ولكنها لا تتم إلا بذكر هؤلاء الذين استخلفهم ووصفهم بمن (لا يجزئه عقله عن حذر. ولا إضاعة عن حفظ ولا لين عن تشدد..

وجاء في رد المأمون على كتاب (توفيل) ملك الروم في سنة ٢١٧هـ (أما بعد، فقد بلغني كتابك فيما سألت من الهدنة، ودعوت إليه من المودعة، وخلطت فيه من اللين للين والشدة، مما استعظفت به من سراح التاجر، واتصال المرافق، وفك الأساري

(١) رسالة الإمام مالك ضمن جهرة رسائل العرب ٤٩٦/٤

(٢) جهرة رسائل العرب ٢٥١/٣

– "فلولا ما رجعت إليه من إعمال، والأخذ بالخط في قلب الفكر. وألا أعتقد الرأي في مستقبله، إلا في استصلاح ما أوثره من معتبه. لجعلت جواب كتابك غيتلا تحمل رجالا من أهل اليأس والتجدة والبصرة"^(١)

وقد بلغت من الإحسان والإحكام مبلغا عظيما في رسالة ابن التوعم الثقفي في دفاعه عن البخل، وقد نقل ابن التوعم قول زهير البابي :

(إن كان التوكل أن أكون متى أخرجت مالي أيقنت بالخلف، وجعلت الخلف مالا يرجع لي كيسي، ومتى لم أحفظه أيقنت بأنه محفوظ – فإني أشهدكم أني لم أتوكل قط^(٢)).

وإذا قوى ما بين الفواصل من اتصال إلى النسق المطرد، جاءت الاستدارة محكمة البناء داخل حدى الشرط والجواب، كما في هذه الاستدارة.

وكانت في مقامات بديع الزمان تسلك بالحكاية مسلكا سهلا إذ تناسب القصص والسرود والوصف كأن يقول في "المقامة الموصلية" :

(لما قفلنا من الموصل، وهمنا بالمرل، وملكت علينا القابلة، وأخذ من الرحل والراحلة – جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها ومعى الاسكندري أبو الفتح)^(٣)

وعند أبي حيان التوحيدي اتخذت منحى آخر، في المناظرة التي قامت بين أبي سعيد السراي ومتى بن يونس، وفيها يقول السراي :

(١) الجمهرة ٥٣٣/٣

(٢) المصدر السابق ١٣٤/٤

(٣) مقامات بديع الزمان ص ١١٣

(وَأَنْتَ لَوْ عَرَفْتَ نَصْرَفَ الْعُلَمَاءَ وَالْفُقَهَاءَ فِي مَسَائِلِهِمْ، وَوَقَفْتَ عَلَى غُورِهِمْ فِي نَظَرِهِمْ، وَغُرُصِهِمْ فِي اسْتِبْطَائِهِمْ، وَحَسَنَ تَأْوِيلِهِمْ لَمَا يَرِدُ عَلَيْهِمْ، وَمَسْئَمَةُ تَشْقِيقِهِمْ لِلرُّوحَةِ اخْتِمَلَةً، وَالْكُنْيَاتِ الْمَقِيدَةِ، وَالْجِهَاتِ الْقَرِيبَةِ وَالْبَعِيدَةِ - حَقَّرْتَ نَفْسَكَ، وَازْدَرَيْتَ أَصْحَابَكَ..) ^(١)

وظهرت آثار التكلف في قول ابن العميد :

(وَلَوْ جَعَلَ الْمَوْلَى - تَقْدِمْ اسْمِهِ - لِنِعْمَتِهِ إِذَا تَنَاهَتْ إِلَى عَيْدِهِ جِزَاءً غَيْرَ الْإِخْلَاصِ فِي شُكْرِهِ، وَقَبِلَ مَا فِي مَقَابِلَةِ الْمَوْهَبَةِ الَّتِي يَسْتَجِدُّهَا عِنْدَ خَلْقِهِ غَيْرَ الْإِغْرَاقِ فِي حَمْدِهِ - لَرَأَيْتُ أَلَّا أَقْتَصِرَ فِي لُضَاءِ حَقِّهِ عَلَى بَعْضِ الْمَلِكِ دُونَ بَعْضٍ..) ^(٢)

ثم أولاهما ابن زيدون حظاً من فته، فأحسن صوغها، وأبعدها عن الكلف في رسالته الجدية إذا قال :

(إِنْ سَلَبْتَنِي - أَعَزَّكَ اللَّهُ - لِبَاسَ إِنْعَامِكَ، وَعَظَلْتَنِي مِنْ حِلْيِ إِيْنَاْسِكَ وَأَظْمَأْتَنِي إِلَى بَرُودِ إِسْعَافِكَ، وَنَفَضْتَ بِكَ كَفَّ حَيَاطَتِكَ، وَعَضَضْتَ عَنِّي طَرْفَ حَمَايَتِكَ، بَعْدَ أَنْ نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى تَأْمِيلِي لَكَ، وَسَمِعَ الْأَصَمُّ ثَنَائِي عَلَيْكَ - وَأَحْسَنَ الْجَمَادِ يَأْسَنَادِي إِلَيْكَ - فَلَا غُرُو، فَقَدْ يَفْصُ بِالْمَاءِ شَارِبُهُ..) ^(٣)

إلا أنها ليست ثوباً سابغاً اشتمل على مجموعة من المعاني المفصلة في مقالات الزيات، الذي كتب يقول تحت عنوان (ذكرى المولد).

(١) الإمتاع والمؤانسة ص ٨٨

(٢) زهر الآداب ٢/٢٦٩

(٣) الديوان ص ٢٢٦، ط، الحلبي

(فلينظر اليوم شعب محمد، وأتباع محمد، ماذا في نفوسهم من دينه، وماذا في أخلاقهم من خلقه، وماذا في أيديهم من تراثه "فإن وجدوا أن دينهم أصبح رسماً محيلاً في نفوس الخاصة، وألراً مُشوهاً في نفوس العامة، وأن أخلاقهم فقدوها يوم فقدوا الحرية، وأضاعوها يوم أضاعوا الملك، وأن تراثهم أصبح نهباً مقسماً بين شذاذ الشعوب وذوبان الأمم - فليفيقوا من النوم، وليخففوا عن القدر اللوم، فإن الله لا يظلم مثقال ذرة ..")^(١)

ففي الاستدارة إجابة عن الأسئلة الثلاثة وتحليل لها، مما يجعل القارئ يتبع هذه الفواصل المرتبطة بإحكام، المنسقة في انتظام حتى يبلغ النهاية في جواب الشرط، وبه تم المعنى المراد

وقد قامت بدورها في النقد الأدبي حيث كانت مجالاً للنقاد حين يفسرون ويوجهون ويقومون بقول الجاحظ :

(فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليفاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، ومترها عن الاختلال، مصوناً عن التكلف صنع في القلوب، صنع الغيب في التربة الكريمة)^(٢).

وقوله : ("ومنى كان اللفظ كريماً في نفسه، متخيراً من جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التعقيد - حب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشت إليه الإسماع، وارتاحت له القلوب..." "فإن أراد صاحب الكلام صلاح شلن

(١) وحي الرسالة جـ ٣٢

(٢) البيان والبيان جـ ١ ص ٨٣

العامية، ومصلحة حال الخاصة، وكان ممن يعم ولا يخص، وينصح ولا يفش، وكان مشغولاً بأهل الجماعة، شغلاً لأهل الاختلاف والفرقة - جمعت له الحظوظ من أقطارها...^(١)

ففي قالب الاستدارة استطاع الجاحظ أن يجمع طائفة من الوصايا النقدية فيما يتصل باختيار الألفاظ لشريف المعاني وبيان الغاية من الكلام.

ومثاله في الكتابة النقدية أيضاً، ما كتبه إبراهيم بن المديري في (الرسالة العندرية) "فإن منيت يحب الكتابة وصناعتها، والبلاغة وتأليفها، وجاش صدره بشعر معقود، أو دعك نفسك إلى تأليف الكلام المنشور، وتحياً لك نظم هو عندك معتدل، وكلام لديك منسق - فلا تدعونك الثقة بنفسك والعجب بتأليفك أن تمجم على أهل الصناعة."^(٢)

وهكذا دار هذا الأسلوب في البيان العربي مع المعاني والعواطف والغايات التي زخر بها أدبنا في القديم والحديث، حيث جمع شمل العناصر التي يتألف منها المعنى العلم، وألف بين أجزاء الصورة التي تبدو في إطار اللوحة أخاذة أسيرة، وضمن تدفق العواطف في الموقف الشعوري الواحد منعطفاً مجراه من آخر إلى مبتدئه في نسق وانتظام وتحقق بهذا الأسلوب أسباب المتعة من الإثارة والتشويق وجمال الصياغة وصدق العاطفة على قدر حظوظ الشعراء والكتاب من الإفصاح والبيان.

والحمد لله رب العالمين،

(١) البيان والتبيين ٨/٢

(٢) جهرة رسائل العرب ٢٢٤/٤

المصادر والمراجع

١	القرآن الكريم	
٢	تفسير جامع البيان	للطبري
٣	تفسير البحر المحيط	لأبي حنيفة الأندلسي
٤	الأخطل شاعر بني أمية	للدكتور السيد غازي
٥	الأدب الكبير	لابن المقفع
٦	الأصمعيات	للأصمعي تحقيق شاکر وهارون
٧	الامتناع والمزانسة	لأبي حيان التوحيدي
٨	البدیع فی نقد الشعر	لأسامة بن منقذ
٩	بينه الشعر الجديد	محمد عزام
١٠	البيان والتبيين	للمجاط
١١	تحرير التعبير	لابن أبي الاصبع المصري
١٢	تلخيص الخطاب لابن رشيد	تحقيق د. عبد الرحمن بدوي
١٣	تلخيص الخطابة لابن رشيد	تحقيق د. محمد سليم سالم
١٤	جمهرة رسائل العرب	جمع وتحقيق أحمد زكي صفوت
١٥	الحيوان	للمجاط
١٦	عزانة الأدب	لابن حجة الحمري
١٧	دفاع عن البلاغة	للأستاذ الزيات

٣١	دواوين الشعراء	الأعشى الكبير - بشر بن أبي خازف - طفيل الفنوي - عير بن الأبرص - قيس بن الخطيم - الحنساء - سميم الفرزدق - أبي تمام - ابن المعز - ابن الرومي - ابن زيدون - ابن خفاجة - ابن سهل - حافظ.
٣٢	زهر الآداب	للحصري
٣٣	شرح مقامات بديع الزمان	تحقيق الشيخ محمد عبي الدين
٣٤	شعر الأخطل	جميع الأب صالحاني
٣٥	الشعر العربي المعاصر	دكتور عز الدين إسماعيل
٣٦	شعراء النصرانية	جمع لويس شيخو
٣٧	الشوارد	للدكتور عبد الوهاب عزام
٣٨	طبقات الشعراء	لابن المعز
٣٩	العمدة	لابن رشيقي
٤٠	في الأدب والنقد	للدكتور محمد مندور
٤١	مختار الشعر الجاهلي	شعر النابغة وشعر طرفة وشعر زهير شرح وتعليق الأستاذ مصطفى السقا
٤٢	المفصليات	شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون والشيخ أحمد شاكر
٤٣	مقدمة ديوان الأعشى الكبير	شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين
٤٤	منتهى الطلب	محمد بن المبارك
٤٥	النقد المنهجي	للدكتور محمد مندور
٤٦	وحى الرسالة	للأستاذ الزيات

**الرمزية في الرواية الفلسطينية دراسة نقدية لرواية
"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"
للروائي الفلسطيني (إميل حبيبي)**

د. نصر محمد عباس^(*)

الرواية الفلسطينية

مدخل

كان لظهور الطبقة المتوسطة، وظروف الاستعمار، وما حاول فرضه من انفتاح على الأدب والفكر والثقافة الأوروبية، ومن ثم المؤثرات الخارجية، من تأثير الأدب العربي القديم والتعامل مباشرة مع موروث فكري عريض، وما حاق بفنون الأدب في البلدان المجاورة، أثر عظيم ومباشر وعميق في نشأة الأدب الفلسطيني، وبخاصة الرواية الرومانسية منه، منذ عشرينات القرن العشرين، وإن كانت الرومانسية ذات خصوصية حتمت ظهورها العوامل والسمات التي اتسم بها الواقع الفلسطيني، من توتر وصخب، وما عايشه الإنسان الفلسطيني من متغيرات وتطورات خطيرة على ساحات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، مما مهد لظهور هذا الفن الجديد. ولعل هذا أن يكون ذا صلة بمقولة أحد الباحثين حول تأثير كل تركيب اجتماعي بما ينتج عنه من فنون القول وآداب التعبير، إذ يقول بهذا الصدد:

"كل تركيب اجتماعي معين معمار فني، وشكل عام من أشكال التعبير، ومضمون تنتفس فيه هموم الأمة، أفرادا وجماعات في حركتها

(*) أستاذ مشارك بجامعة القدس المفتوحة. الرياض.

الدائبة نحو الآفاق التي تستشرفها في حياتها، وفي داخل هذا المعمار تتحقق شخصية كل مجتمع، بلامحها وسماتها الخاصة بها التي تحمل طابعها الشخصي الخاص الممتزج بالطابع الجماعي العام ...»^(١).

كان لظهور فئة من كتاب الرواية قبل عام ١٩٤٨م دور في مجال الرواية الفلسطينية الرومانسية، من أولئك (خليل بيدس) و(خليل سكاكيني)، وإن بقي الإنتاج الروائي الفلسطيني الرومانسي بشكل عام محدودا في تلك الحقبة، من حيث الكم والكيف على حد سواء، ذلك لأسباب منها أن العطاء الأدبي الروائي في تلك الفترة لم يكن قد أخذ مستواه من النضج الفني الذي يؤهله لأن يقدّم نتاجات على مستوى عال من الوجهة الفنية، يضاف إلى ذلك أن ما حاق بالواقع الفلسطيني بشكل عام من أحداث سياسية واجتماعية صاخبة ولاهثة ومتسارعة، قد أدّى إلى عدم اكتمال التجربة الإبداعية الروائية بالشكل المطلوب.

لقد عاشت الرواية الرومانسية الفلسطينية مرحلة تطوّر ملموس بعد نكبة ٤٨م، حيث واجه الإنسان الفلسطيني مصيرا شائكا، وبدأ تحركه الحياتي الصعب، في مآهات التشرّد والضياح والتشتّت والقلق والمعاناة والمأساوية، مما خلق مادة روائية رومانسية ثرة في دنيا الإبداع الروائي، إذ بدأت الرواية تعبّر عن آلام الجماهير ومعاناتها، ومخاوفها من المستقبل المجهول، فلجأ أدباء الرواية بعيد النكبة إلى الأسلوب السهل المباشر، ذلك فناعة منهم آنذاك بأن مثل هذا الخطاب الجماهيري إنما هو بحاجة إلى لغة تعبيرية سهلة ومباشرة، دونما تعقيد أو اضطراب. وقد علّق على هذا الجانب تحديدا أحد النقاد بقوله، مشيرا إلى اتخاذ القضية الفلسطينية محورا للإبداع الجماهيري:

"إن قضية فلسطين أصبحت بالنسبة للشعب العربي كله ذات موقف جماعي جماهيري، لا يشذ عنه أحد، والمواقف الجماهيرية الجماعية لا يحتاج التعبير عنها إلى رمز"^(٢).

لقد أعقب النكبة في عام ١٩٤٨م ظهور فن روائي أقرب إلى المباشرة والتقريرية، فحصب ولم يرق إلى مستوى فني عال يمكن أن نصنّفه من خلاله ضمن إطار الإبداع الروائي ذي القيمة الفنية التعبيرية. وقد أشار إلى ذلك باحث بالقول، حول فن الرواية في تلك الحقبة:

"إن صياغتها لم تخرج عما أرائته القصيدة الخطابية لنفسها من اللجوء إلى المستوى السياسي فحصب، وما تنتج من تقريرية ومباشرة، والانطلاق من المعنى القومي الضيق دون الدلالة الإنسانية الكبرى"^(٣).

لقد اتخذت الرواية الفلسطينية محاور أساسية لها، ليعبر الروائي من خلالها عن القضية والشعب، وعن آلام الإنسان الفلسطيني وطموحاته وآماله، من ذلك فكرة الإنسان المعاني والمتأزم، لهذا جاءت النماذج الروائية - كما ذكرنا من قبل - أقرب إلى الخطابية والمباشرة والتحرك ضمن أطر المعاناة والمأساة بشكل مباشر، وقد انحصر النتاج الأدبي بعامة في تلك الفترة في مجموعات قصصية قصيرة، كمجموعة (محمود سيف الدين الإيراني) "أول الشوط"، التي ظهرت في عام ١٩٣٧م، ومجموعة "شعاع النور" (المحمد أديب العامري) وإن كانت النتاجات التي ظهرت بعد النكبة قد اتسمت بالهدوء والتأني في المعالجة، لغة وفكراً وتعبيراً، ذلك لأن كتاب القصة والرواية كانوا أقرب إلى تمثّل المعاناة على حقيقتها وتلمس أبعاد ما يحدث على صعد الحياة المختلفة، وإن بقيت المعالجات بشكل عام أكثر إغراقاً في الرومانسية، بفعل عمق المأساة والمعاناة الإنسانية التي بدأت تشكّل ملامح حياة الفلسطيني في رحلة تشرده وشتاته، ومن ثم في تصوير أمله في الغد .

ومن محاور النتاج الروائي القصصي الفلسطيني الرومانسي كذلك فكرة التشاؤم، وهي غير متناقضة مع تصوير الأديب لفكرة الأمل، ذلك لأن المرحلة التي أعقبت بدايات الخمسينات من القرن العشرين كانت قد بدأت تعطي إحساساً لدى الفلسطيني بضياغ الوطن، وبأن الأمل بدأت تخبو جنوته، مما دفع بكتّاب القصة والرواية لأن يعالجوا فكرة مأساوية واقع التشرد والضياغ بشكل أكثر قسوة وعمقا، وهذا ما فعلته (سميرة عزّام) بشكل رومانسي شفاف في مجموعتها القصصية "أشياء صغيرة" التي ظهرت في عام ١٩٥٤م.

في جانب آخر اعتمد كتّاب الرواية والقصة الفلسطينية في تلك الفترة على عنصر المبالغة في التصوير والمعالجة، فهم يقتمون مادتهم الإبداعية بشكل رومانسي صارخ، تتسع فيه دائرة الوعظ والإرشاد في أحيان ما، في حين أخضعهم هذا، باعتباره نتيجة طبيعية لمثل هذه المعالجات، إلى الوقوع في مآلة التصوير الخارجي للصراع بين الشخصيات وواقعها الملموس فحسب، دون محاولة الولوج إلى أعماق أحاسيس الشخصيات ومعاناتها، وما يخطر في بواطنها من صراعات، لهذا فقدت النماذج الأدبية الروائية والقصصية آنذاك الفكرة التي جسدها (شك洛夫سكي) في رؤيته، حين تحدث عن دور الأدب في فهم الحياة واستيعابها، والتفاعل معها، فقال:

"اللون الأدبي هو الكريستال الذي من خلاله تتم عملية تحليل الحياة".

وقد عَقِبَ أحد النقاد على مقولة (شك洛夫سكي) بقوله:

"لكل فنان الحق بأن يضفي على هذا الكريستال أي شكل يريده، يحدده أو يجد مبادئ غير معروفة لتوصيل السطوح العاكسة، ولكي يتعين

عليه أن يعرف جيداً نوعية وإمكانية المادة الخام التي يتعرف بها كمبدع^(٥).

إن (سميرة عزّام) تعد نموذجاً جيداً للفن القصصي والروائي الذي ظهر بعد النكبة، وضمن حدود المرحلة الرومانسية، الذي نجح في تصوير الإنسان الفلسطيني، بمعاناته وبؤسه وشقائه باحثاً عن قدم له في عالم، فقد فيه كل شيء، ولعل هذا ما دفع بأحد النقاد لأن يشير إلى دور (سميرة عزّام) بهذا الصدد، إذ يقول:

"وبهذا كله استطاعت أن تكشف عن آفاق فسيحة من الحياة بينها حتى البائسون بعيداً عن واقعهم، وإن اتكأوا على هذا الواقع أول الأمر في ذلك البناء"^(٦).

كما ركزت الرومانسية في الأدب القصصي والروائي الفلسطيني على فكرة الموت أيضاً، في قالب من التعبير العاطفي المبالغ فيه في كثير من الأحيان، مما غلّف كثيراً من معالجات الكتاب بمسحة التشاؤمية أيضاً، وقد دفع هذا بالنتائج الروائي والقصصي لأن يتسم بالحدة في التعبير والتصوير، وإن جنح بعض الكتاب (كسميرة عزّام) مثلاً في مجموعتها "الساعة والإنسان" إلى نقل التصوير الفني في الأعمال الروائية إلى التحرك إلى دواخل شخصها، لتنتقل ما يعتمر في نفوس تلك الشخصيات من مشاعر الأمل والتوق إلى الحرية والاستقرار، وهذا هو أحد ملامح الرومانسية في الأدب بشكل عام، وقد أشار إلى دور الرومانسية في معالجة هذا المحور أحد النقاد بقوله:

"إن الرومانسية إنما تهتم بالفرد وتقدر حقوقه لبناء مجتمع تستقر فيه مبادئ الحرية والإخاء والمساواة"^(٧).

وقد ظلت الرومانسية مصاحبة لتيارات الأدب الفلسطيني واتجاهاته المستحدثة، ولم تخفْ حديثها، على الرغم من أن بعض تلك التيارات قد كان

لها السبق في الحياة الأدبية هناك، كتيار الواقعية الاشتراكية. لقد استمرت الرومانسية في الأدب الفلسطيني بفعل المسببات الحقيقية لها في التربة الفلسطينية، فحياة الفرد هناك هي دائما معرضة للحروب والقتال والضغط والإرهاب والموت داخل الوطن المحتل، مما يدفع الأدباء للتعبير معه عن محاولة تخلص هذا الفرد، بسير أغواره وكشف الستار عما يعتمر في داخله من الآلام، وعرضها بشكل مباشر، وهذا ما دفع بالرومانسية إلى الاستمرار، إضافة إلى محاولة الوقوف الواعي عند حتمية تحرير الفرد وتحليفه في مجال العاطفة والخيال، بغية رسم أبعاد حياة المستقبل الأفضل، حيث الحرية المنشودة والمساواة والحق والخير، ذلك من خلال التأكيد على حق الفرد في أرضه والعودة إليها.

وفي حقبة تالية تغيرت بعض ملامح الرومانسية، وأخذت سمة ما يمكن أن نطلق عليه فنيا مصطلح "واقعية الرومانسية"، ذلك بفعل تغير نظرة الأدباء والمثقفين إلى طبيعة الرومانسية وأدواتها وأهدافها في الفكر والأدب والثقافة، فقد اتسمت المرحلة المشار إليها هنا بالتزام الرومانسية بالوجهة الإنسانية في المعالجات الأدبية، وبخاصة في مجال الرواية والقصة، حيث بدأ بعض الأدباء في معالجة أفكارهم بصورة شمولية، وبحسّ إنساني مطلق، كما بدأوا الانتقال بقضاياهم التي يعالجونها أدبا، من حيث محدودية الزمان والمكان، إلى إطلاق هذين البعدين، لتصبح القضايا ذات روح إنسانية عامة.

وبرغم ذلك، لم ترق الرومانسية بشكل كبير، حسبما أرى، إلى هذه الآفاق الواسعة، من حيث الرؤية والمعالجة الإنسانية، ولعل في واقع الحياة الفلسطينية، ومأساة الإنسان الفلسطيني وبخاصة في خمسينات القرن العشرين، ما يبرر للأدباء طرائق معالجاتهم الرومانسية التي نعني هنا، بفعل تعبير الأديب، وبشكل خاص الروائي والقصص في فلسطين عن

”حظت أكثر ثراء، وأكثر مباشرة، بل أكثر وقفاً عند آلام الإنسان الفلسطيني المفجوع من حوله، مما جعل هذا الأديب أو ذاك، يقف عند هذا الحد قليلاً، مكتفياً بتصوير فجاعة هذا الإنسان ومعاناته وألمه بالمقام الأول، بدون القدرة على السمو إلى فكرة الإنسان المطلق ذاتها“^(٨).

ولعل هذا أن يكون دافعاً لكثير من كتاب المرحلة المشار إليها هنا، للجوء إلى مجالين اثنين في التعبير القصصي والروائي، والتصوير الفني فيه، الأول منهما هو الاعتماد على عنصر الخيال الفني، والثاني منهما هو الاعتماد على المبالغة في المعالجة الأدبية، وبرغم ذلك فقد ظهرت نتائج قصصية وروائية خارج هذا النطاق، حيث قُتِمت أفكاراً إنسانية، هي غاية في العمق والدقة والتفصيل البديع لجوانب من حياة الشعب الفلسطيني ونضاله المستمر، حتى فيما قبل نكبة عام ١٩٤٨م، من ذلك رواية ”مذكرات دجاجة“، التي كتبها الروائي الدكتور (إسحاق موسى الحسيني) في عام ١٩٤٣م، وكانت نموذجاً من نماذج الأدب الرومانسي الواقعي، وإن التزم فيها الكاتب أسلوب الرمز في المعالجة .

وفي ظل تصاعد الأزمة الواقعية، واشتداد مأساة الإنسان الفلسطيني حدة، تشرداً وضياعا وعذاباً يومياً متواصلاً، تَمَحَّورت معظم نتائج الروائيين والقاصين الفلسطينيين حول فكريتي العاطفة، بأبعادها النفسية والاجتماعية والنضالية، في جانب، والأرض بوصفها قيمة الوجود، وعنوان الهوية والكيان، في جانب آخر، وظهرت أسماء كثيرة لكاتب نجحوا في توظيف هذين العنصرين توظيفاً عميقاً، يتسم بالروح الإنسانية الشفافة، وفي قوالب رومانسية لا تفقد حسها الواقعي بحال، ذلك لأن مادة الواقع ذاتها هي التي تبعث نبضاً وحياة على ما يطرحه الروائي أو القاص في حقيقة الأمر.

وحين ظهرت بعض نتاجات الأدب الروائي الواقعي في فلسطين، لم يكن ذلك بمنأى عن نتاجات البعض الرومانسية، فقد استمرت تلك النتاجات برغم تغير خارطة الحياة السياسية والثقافية والنضالية حول الإنسان الفلسطيني، سواء على صعيد الوطن المحتل، أو على صعيد آفاق الشتات الممتدة والمتعددة.

ولعل من الجدير ذكره هنا بهذا الصدد أن اتجاه الواقعية الجديدة "الاشتراكية" قد ظهر بشكل مكثف منذ ستينات القرن العشرين، ولما يزل تأثيره قويا في الأوساط الأدبية الفلسطينية، ولعل ظهور هذا التأثير القوي في الستينات كان راجعا لعوامل عدة، من أهمها الواقع المعيش نفسه على الساحة الفلسطينية، وتتابع الثورات النضالية لشعب فلسطين، مما خلق روحا ثورية لدى الإنسان الفلسطيني، وجد المثقف والأديب ضالته للتعبير عنها، وتبنيها من خلال أدب هذا الاتجاه الجديد.

كما أن المدّ الثوري العربي منذ خمسينات القرن العشرين كان له كبير أثر في خلق هذه الروح الثورية لدى الإنسان الفلسطيني، إضافة إلى أن انبعاث مفاهيم الوحدة العربية والقومية العربية قد مهدّ تماما لإيجاد تربة صالحة لنشأة هذا الأدب الروائي الجديد، واتخاذ سبيلا للتعبير عن مأساة الإنسان الفلسطيني المنكوب، ودفعه للثورة من أجل الخلاص من الاحتلال المغتصب لأهله وحقوقه.

لقد استندت الواقعية الجديدة في فلسطين على محاور أساسية، كانت هي في حقيقة الأمر، بمثابة الأسس والمفاهيم التي استندت إليها في معظم، إن لم يكن كل أنحاء العالم، من ذلك فكرة "الإنسان المطلق"، من حيث أسنة القضايا التي يعالجها الأديب، تأكيداً على ما ذهب إليه بعض النقاد، من أن "أفراد الأمم جميعهم، يعيشون حيوات متماثلة، ويواجهون

المشكلات عينها، برغم المظهر والخلفية التاريخية الماضية، المختلفتين اختلافا كبيرا^(٩).

لهذا استندت الواقعية الجديدة في مفهومها العام على النظرة الشمولية للعالم والإنسان الفرد، وأهمية تحليل الواقع المعيش، للوصول إلى كنهه مأساة الإنسان فيه، والبحث عن خلاصه وتحريره، وتجاوز أزمته، دون الاعتماد على وسائل الرومانسية في هذا الصدد، كالعاطفة والتأمل والخيال، ومن هنا فقد نجد حقائق الحياة عند الواقعيين الجدد من الأبناء، كما يقول أحد النقاد، بسيطة، كما قد نجد الحب المزدهر لها، والعطف العميق عليها، والتقصي المثمر لمشاكلها^(١٠).

ولعل من أسس الواقعية الجديدة للنظر إلى واقع الإنسان الفرد وتلمس مشكلاته، والبحث عن تصورات أو مقترحات لحلول لها، ذلك أن الواقعي الاشتراكي الجديد إنما ينظر إلى تلك المشكلات المجتمعية باعتبارها طبيعية الهوية، يمكن إخضاعها للتحليل والدراسة، ومن ثم تجاوزها عن طريق حلول مقترحة، لهذا فإن هذه الواقعية تستند على محور أساس في طرحها الفكري، وهو فكرة التفاوض والأمل، الذي يدفع إلى عدم الاستسلام للمشكلات الحياتية، والاكتفاء بالقعود والسلبية واليأس، بل إن الأمل يزود الإنسان بالإحساس بالوجود والكيان وإن وضعت هذه الواقعية، وضمن هذا الإطار تحديدا، وجوب العلم والمعرفة والوعي والإدراك، أساسا مهما لها، حتى يكون الأمل مستندا على قواعده اللازمة والحمية لتجاوز مشكلات الواقع المعيش. وبرغم ذلك فإن الواقعية الجديدة لم تخل من إحساسات الألم والعذاب، أو مظاهر الفجيعة والموت والفناء، لكنها اتخذت من هذا كله محورا أساسا آخر لقواعدها الفكرية والروائية، ذلك أن هذا الموت بمفهومه العام، وما يمثله من ضياع أو تمزق أو فناء، إنما هو أساس التفاوض الإنساني عند أبناء هذه الواقعية، باعتبارها هذا

الموت وأشكال الضياع المماتلة، إنما هي جسر لعبور الإنسان المعاني من خلاله إلى حياة أكثر أمنا وإشراقا وألقا .

يشير أحد الباحثين إلى أن "الواقعية الجديدة تنطلق من إيمانها بالإنسان، بوصفه كائنا له حرمة وفيه خير عميم، ومن تلك النقطة يتحدد الكثير من أعمال الأديب، ومن تلك النقطة كذلك ينبعث التناول"^(١١).

إن الواقعية الجديدة بهذا المفهوم إنما هي فن الفرد والمجتمع، وهي أساس الكشف عن مقدرات الفرد، وإعادة صياغتها وبعثها لبناء مجتمع أفضل وأكثر سعادة، حسبما يرى أصحاب هذا الاتجاه، ذلك لأن أدب هذه الواقعية انصب على قاعدة مهمة أخرى، وهي حتمية البحث عن الجمال في الواقع، وتلمس ملامحه، وسبر أغوار الواقع المعيش من أجل الوصول إلى هذا الجمال. ولأن أدباء الواقعية الجديدة اهتموا بهذا الجانب، فقد كان أدبهم جماهيريا بالمقام الأول ، وبدأوا يفتقون عن قنوات التواصل مع مجتمعاتهم، في مراحل تطورها كافة، ماضيها، وحاضرها، وتلمس ملامح واقعها المستقبلي أيضا، ولعل هذا ما جعل أدب الواقعية الجديدة، في كثير منه، وبخاصة في مجال القصة والرواية والمسرحية تحديدا، متصلا بشكل مباشر بالتراث والمادة التاريخية، منطلقا في الأساس من رؤية الأدباء الذاتية، التي اتخذوها في حقيقة الأمر أساسا لتغيير الواقع الحياتي، ولعل هذا أيضا أن يكون ذا صلة بمفهوم التناول المشار إليه مسبقا.

لقد ارتكزت الواقعية الجديدة على النزعة الإنسانية في معالجاتها الفكرية والأدبية، من خلال فكرة البحث عن الجمال في الكون، وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين:

"لا بد أن يزود هذا الأدب من الجمال هذا الإنسان بالبهجة والمتعة، ولكن هذه المتعة ينبغي ألا تكون متعة ذاتية تضعف إرادته، وإنما متعة الناس أن يحبوا الجمال، وأن يناضلوا من أجله، وأن يزدوا ما هو جميل

على الأرض، وهذا هو البرنامج العريض للفن المعاصر الذي يستطيع أن يثري الفن، ويكفل احترام الإنسان^(١٢).

في حين يذهب باحث آخر إلى تحديد جانب من جوانب هوية هذا الاتجاه في الأدب والفن فيقول:

"إن الواقعية الجديدة تستند على محور الفردية بمفهومها العام، التي تنمو في ظروف العمل الجماعي، وهي فردية إيجابية متفائلة"^(١٣).

ولعل كثيرا من كتاب القصة والرواية الفلسطينيين قد اتخذوا من هذا الاتجاه سبيلا لتناولهم لقضايا شعبهم ومعاناته وأزمته الحياتية، إذ وجدوا في هذا الاتجاه ما يدفع للكشف عن مكنون تلك الأزمة، وخفايا المعاناة، وأن يعالجوها في قوالب إنسانية عامة ومطلقة، من خلال خلق نماذج بشرية مأزومة، تعاني القهر والعذاب والتشرد والضيق، وتبحث لها عن قدم في تربة أكثر استقرارا وأمانا، ولعل هؤلاء الأبناء قد جسدوا مقولة أحد النقاد حين بلور في حديثه بعضا من أسس الواقعية الجديدة في الأدب حين قال:

"إن أساس هذا الاتجاه هو مقدرة الأبناء على خلق شخصيات نموذجية، وحالات نموذجية تتجاوز الملاحظة الصحيحة للواقع اليومي، إذ إن المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر أبدا في معاينة هذا الواقع اليومي، بل إنها تقدم على استيعاب الملامح الجوهرية، وعلى خلق شخصيات، وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة اليومية لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة، والميول التي لا تظهر في الحياة إلا مشوشة ومضطربة، ذلك كله لا يتضح إلا في وضوح التفاعل الأرقى والأصفي للتناقضات"^(١٤).

وقد سعى الأديب الواقعي الجديد في عالم الرواية الفلسطينية، كما الحال عند معظم كتابها في العالم، وبخاصة في المناطق التي يعيش فيها الإنسان تآزيمات ومآسي حياتية وواقعا نضاليا متواصلا، ومشكلات الواقع

الحياتي بشكل مباشر، وانتقى شخوصه من باطن هذا الواقع، ولعل الروائي الفلسطيني الواقعي (غسان كنفاني) قد عبّر بصدق عن هذا الجانب حين تحدث عن طرائق تعامله مع رواياته وشخصياتها بقوله:

"لقد استوحيت كافة أبطالتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة، وليس من الخيال، كما لم اختر أبطالتي لأسباب فنية "أدبية"، لقد كانوا جميعهم من المخيم، وليس من خارجه"^(١٥).

وهو بهذا يجسد مقولة أحد الباحثين الذي نوّه بقاعدة أساس، استندت إليها الواقعية الجديدة بهذا الصدد، حين قال:

"والواقعية الجديدة تقوم على منظور إنساني من ناحية، ثم هي من ناحية أخرى تستخدم هذا المنظور في وصف القوى التي تعمل في سبيل الفرد والمجتمع من الداخل"^(١٦).

لقد جاءت نماذج كثيرة من أدب الواقعية الجديدة الروائي في فلسطين، وفي فترة ما بعد الخمسينات تحديداً، لتحاول إيجاد مبررات لاستمرارية الكفاح الثوري المسلح، تجسيدا للصمود والتصدي لواقع مأزوم مؤلم يعيشه الشعب بأكمله، داخل الأرض المحتلة وخارجها، وجاءت نماذج أبطال تلك الأعمال الروائية منتقاة من الواقع ذاته، ومثلت عناصر متعددة من الشعب الفلسطيني، وكان هذا الأدب الروائي في تلك البيئة أقرب إلى تجسيد مقولة أحد النقاد بهذا الصدد، حيث يقول:

"إن النقطة الجوهرية في الوعي ليست في اعتماده على الواقع الموضوعي، بل في التوجيه الذي يقدمه إلى الناس، وما يعلمهم إياه، وإمكان أن يصبح دليلاً للعمل وتغيير العالم، وتوحيده لإرادة الناس ومشاعرهم أو بذرة للفرقة والعداوة"^(١٧).

لقد قَدّم عدد كبير من كتاب القصة والرواية في الأدب الفلسطيني الحديث أعمالهم الأدبية ضمن هذا التوجه، فكانت أعمال (غسان كنفاني)

و(سحر خليفة) ومحمد علي طه و(إميل حبيبي) وغيرهم، إنما تشكل نماذج لأدب الرواية والقصة ضمن اتجاه الواقعية الجديدة .

لقد اعتمدت الواقعية الجديدة في طرائق معالجاتها في مجالي القصة والرواية كليهما على أساليب متعددة للقصص، من ذلك أسلوب المعالجة الرمزية، إذ شكّل الرمز وسيلة فنية أساسية عند كتاب متعددين، لطرح قضايا المجتمع والإنسان، وإن بدا هذا الرمز في أغلب الأحيان أقرب إلى الفهم والاستيعاب وإدراك مدلولاته وإيحاءاته، وقد ضمن هؤلاء الكتاب، معظمهم ، كثيرا من شخصياتهم وأحداثهم الروائية رموزا جزئية في أعمالهم تلك.

وبرغم هذا التضمن الرمزي في بعض الأعمال الروائية الفلسطينية، إلا أن ثمة اتجاها رمزيا قائما بذاته قد أخذ يظهر في دنيا الأدب الروائي الفلسطيني، امتدت جذوره إلى نتاجات ما قبل نكبة فلسطين عام ٤٨م، كما يتضح في جزء تال من هذا البحث.

الرمزية في الرواية الفلسطينية

الرمزية مفهوما وتطبيقا في الأدب:

يقول أحد الباحثين في تحديده لنشأة الرمزية، اتجاها أدبيا وفنيا في أوروبا:

لقد كان الاتجاه الغيبي في أوروبا من أقوى دعائم الرمزية الغربية، ومهما تعددت الأسباب في ذلك الاتجاه، فإن ضعف الثقة في قدرة العلم التجريبي الحديث على الإحاطة بكل ما يتضمنه هذا الكون من الأسرار الغامضة، كان من أعظم الأسباب في تقوية ذلك الاتجاه الذي ناهض الفلسفة الوضعية والفن العلمي^(١٨).

لقد طبعت الرمزية منذ نشأتها في أوروبا بطابع المثاليات والخيال والتوقع والأمل، فقد تطلّع الرمزيون إلى المثل العليا، هدفا لفكرهم وأبهم

وفهم ، فاتخذوا لذلك وسائل أساسية، كالموسيقى والفن التشكيلي والأدب بأشكاله المختلفة، واتبعوا في ذلك مسار التلميح والتتويه والإيهام، فاكثفت بعض أدبيهم الغموض وعدم الوضوح، وإن خفت حدة غموض هذا الاتجاه في الأدب الروائي الفلسطيني، كما نشير إلى هذا فيما بعد .

وقد ارتكزت الرمزية أيضا على عنصر مهم، كان الرومانتيكيون من قبل قد اتخذوه بعدا أساسيا في تفكيرهم ومعالجاتهم الفنية والأدبية، وهو عنصر الخيال، لكن الرمزيين اتخذوه سبيلا أو أداة فنية لتعميق عنصر الرمز وطريقة التلميح لديهم، تعبيرا وفكرا. وحول هذا الجانب يتحدث أحد الباحثين فيقول:

"والرمزية اتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال على كل ما عداه سيطرة تجعل الرمز دلالة أولية على ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية، بحيث ينبري الشاعر أو الفنان إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبّر عن المعاني والعواطف بالصورة الرمزية فقط"^(١٩).

ولعل هذا أن يكون سببا في جنوح بعض الرمزيين إلى الإغراق من الصور الرمزية التي تنمّ عن حسّ ذاتي وروية خاصة للفنان أو الأديب، فكان ذلك سبيلا لديهم للهروب من الواقع الحياتي مما طبع أدب هؤلاء بطابع الإيهام والغموض المفرط، وقد دفع ذلك ببعض النقاد لأن يشيروا إلى هذا الجانب تحديدا، وأن يركزوا على ذاتية الرمزية، وبعدها عن الواقع. أحد النقاد يقول بهذا الصدد:

"وينضج لنا أن الرمزية مذهب من مذاهب الهروب من دنيا الحقيقة إلى دنيا الأوهام والأحلام، وهي تلغي العقل والفهم السليم لحقائق الوجود، وتعبّر عن المشاعر المنطلقة من العقل الباطن دون تحليل أو تفسير"^(٢٠).

ومهما يكن من أمر فإن رمزية الأدب الروائي الفلسطيني بشكل محدد، إنما يمكن أن نطلق عليها مصطلح "الرمزية الواقعية"، ذلك أن كتاب

الرواية الفلسطينية على امتداد خارطة هذا الفن في فلسطين إنما كان منطلقهم التعبيري والفكري، نابعا من ظروف الحياة من حولهم، ومن أعماق واقعهم الحياتي المأساوي أيضا، فكان الإنسان الفلسطيني وما يعانيه من مشكلات، وما يتطلع إليه من طموحات ضمن مسار نضاله وتحديه اليومي هو محور التناول الروائي للرمزي، كما الحال في اتجاهات الرواية الفلسطينية الأخرى، وإن اعتمد كتاب الأدب الرمزي هنا على وسائل وطرائق متباينة للتعبير .

ويمكن الإشارة بداية إلى أن الرمزية في الأدب الروائي الفلسطيني، وكذلك في مجال القصة القصيرة، لم تجد التربة الصالحة لها بشكل عام، ذلك لأن مثل هذا الأدب إنما يركز في الأساس على المعالجات الثورية والنضالية، وهذا ما يستوجب أن تكون معتمدة على وسائل وطرائق مباشرة في التعبير والطرح، لأنها في أساس الأمر معالجات موجهة للجماهير، مما يدفع لضرورة اتسامها بهذا الطابع المباشر في التعبير الأدبي. وبرغم هذا كله إلا أن بعض نماذج أدبية قصصية وروائية فلسطينية قد أخذت من الرمز وسيلة للتعبير والتصوير، ويمكن الإشارة إلى أن هذه الرمزية قد اعتمدت بعدين اثنين أساسيين في المعالجات الأدبية، الأول منهما هو ما يمكن أن نسميه بالرمز الجزئي، وهو تضمين العمل القصصي أو الروائي بعض رموز، يمكن أن يستقيها أو يستخلصها المتلقي من خلال ثنايا العمل الأدبي، ولعلنا أن نجد نماذج متعددة في مجالي القصة والرواية، مما ينطبق عليها هذا البعد. أما الثاني منهما فهو ما نطلق عليه الرمز الكلي، ونعني به رمزية العمل الروائي أو القصصي كله، فكرة ومعالجة، ولعلنا أن نشير هنا إلى قلة النماذج التي يمكن أن تندرج تحت هذا النوع من الأعمال الأدبية في فلسطين.

لقد عمد كتاب قصة فلسطينيون كثير إلى الأسلوب الرمزي الجزئي في أعمالهم القصصية والروائية، من أمثال (مفيد دويكات) في قصته "أبو نواس في البلد"، (حنا إبراهيم) في قصته "محكمة" و(منير العكش) في قصته "سكان الطابق الأرضي"، وكذلك أعمال سميرة عزّام "الساعة والإنسان" و "لأنه يحبهم"، ثم "محمود شقير" في "خبز الآخرين" ثم (محمود الريماوي) في "يد رجل مثله" وغيرهم في مجال القصة القصيرة. أما في مجال الرواية فإننا نقرأ أسماء بعض كتابها ممن اتخذوا الرمز الجزئي دلالة وتضميناً، من أمثال (أمين ثنار) في "الكابوس" و(غسان كنفاني) في "عالم ليس لنا" و"العرس" و"لم سعد" وغيرها، ثم (أفنان القاسم) في "العجوز"، و(سحر خليفة) في "لم نعد جواري لكم" و"الصبار" و"عباد الشمس"، ومن قبل الدكتور إسحق موسى الحسيني في "مذكرات دجاجة"، التي سبق ذكرها، والتي كانت نموذجاً لهذا الأدب قبل نكبة ٤٨م، حيث تضمنت فكرة توقّع النكبة والمأساة، وكان الكاتب يدق ناقوس الخطر الداهم، من خلال حياة دجاجة ترعى صيصانها، وتواجه معهم، وبهم دخيلاً يقتحم ديارها، ولا يخفى ما في الفكرة من رمزية، استقاها المؤلف من واقع شعبه الفلسطيني .

الوقائع الغريبة .. لإميل حبيبي

نموذجاً للرمزية في الرواية الفلسطينية

إميل حبيبي

هو أحد أعلام الرواية الفلسطينية، الذين قدموا نتاجاتهم الروائية ضمن رؤية واقعية، تلمس من خلالها عذابات شعبه ومأساوية واقعه. وهو واحد من رجالات الفكر والأدب والثقافة في فلسطين، عاش في مدينة حيفا، وبقي منزوعاً في تربها بعد نكبة الثامن والأربعين. انضم عضواً في حزب "راكاح" الإسرائيلي بعد تشكيله في أوائل خمسينات القرن العشرين، وقد

نادى هذا الحزب بضرورة إرجاع الحق الفلسطيني إلى أهله، وإعطاء حق تقرير المصير للشعب الفلسطيني، كما عرف عن هذا الحزب مساندته لعرب إسرائيل، طوال السنوات التي أعقبت النكبة، وكان لإميل حبيبي باع طويل في هذا الشأن، كما سجل لهذا الحزب تصديه للاضطهاد الفكري، والقومي، كما وقف ضد طمس الشخصية القومية التي تعرض لها الإنسان الفلسطيني طوال حقبة متتالية .

عمل (إميل حبيبي) رئيساً لتحرير جريدة "الاتحاد" التي صدرت في حيفا، قبيل نكبة ١٩٤٨م باللغة العبرية، ومن ثم بدأت تصدر بعد النكبة باللغة العربية، ولما تزل تصدر حتى الآن .

انصب جلّ فكر (إميل حبيبي) على حتمية تصوير الصراع بين العربي والإسرائيلي، وتبيين أحقية الفلسطيني في الأرض، ذلك من خلال التركيز على فكرة الإنسان القضية، التي اتخذها (حبيبي) محورا لمعالجته الروائية، فكانت عبقرية تكمن في قدرته على استنطاق الواقع الحيائي لهذا الإنسان، والكشف عما يعتمر في باطنه من مأس وآلام وآمال، وما يحمله هذا الإنسان في أعماقه من روح التحدي والصمود .

في عام ١٩٦٧م، وبعد فجيرة الأمة العربية بالنكسة، عبّر إميل حبيبي بصندوق الرواية، وعمق الإحساس، عن مأساة الإنسان العربي، وفجيئته وتأزمه، ذلك في عمله الروائي المتميز "سداسية الأيام الستة"، التي صدرت في طبعتها الأولى في عام ١٩٦٩م، وقد وقف فيها على أسباب النكسة، ونتائجها، في قالب روائي بديع، وإن مهد في الرواية ذاتها لتولّد روح الصمود، ووجوب تجاوز مرحلة الهزيمة، على مساحة الوطن العربي، وبخاصة على الساحة الفلسطينية .

وفي عام ١٩٧٤م، صدرت الطبعة الأولى لروايته الرمزية الشهيرة "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، لتحكي

واقع الإنسان الفلسطيني المرّ، وما أصاب مدن فلسطين وقراها من اضطهاد وقهر وتعذيب بعيد نكبة ١٩٤٨م، من خلال رؤية يختلط فيها الواقع بالرمز، والحاضر بالماضي، بروى الكاتب المستقبلية في آن معا، حيث تتفاعل الأحداث التاريخية، التي مرّت بفلسطين وشعبها في حقبة ماضية، مع ما يعيشه الإنسان الفلسطيني اليوم في ظل الاحتلال الإسرائيلي. ولم تقف الرواية عند هذا الحد، بل تجاوزته لتصوير الواقع الأنسي من خلال توظيف عنصر الحلم الذي يحلمه الإنسان الفلسطيني، لينفعه إلى الصمود والإصرار على التحدي، والثورة لتحقيق الهدف والخلاص في نهاية المطاف .

رواية "الوقائع الغريبة" ... (٢١)

يتناول (إميل حبيبي) في روايته "الوقائع الغريبة ... قضية شعبه الفلسطيني داخل الأرض المحتلة، في ظل الاحتلال، بمساوئه كلها، ومعاناة الشعب وعذابه وتآزمه المستمر، عبر مسارات التاريخ وقنوات الأحداث الماضية، من الاعتداء الصليبي على فلسطين وحصار عكا وغيرها من الأحداث، التي تتفاعل فيها الأزمنة والأمكنة في كلّ روائي فني وإنساني بديع. ولعل هذا الجانب أن يكون أحد أوجه الغرابة في هذه الرواية. لكن من أهم ما يشدّ انتباه المتلقي هذه الغرابة في العنوان، فهو يحمل تناقضات بيّنة في كلماته، التي تشكل دلالات لأحداثه وشخصيتها الرئيسة، فالوقائع تبدو برغم واقعيتها غير مألوفة وغريبة، على نقيض ما يتوقعه المتلقي، ثم إن (سعيدا) بطل الرواية الرئيس، هو أبو النحاس، على نقيض ما يوحي به اسمه، ثم إنه يمثل الحيرة الحقيقية والت تردد في التعامل مع الأشياء، إذ هو على خط فاصل بين التناول والتشاوم، وليس أدل من ذلك على ما في هذه الشخصية من تناقض وغرابة .

سعيد أبو النحس هذا، ليس شخصية فذة أو نموذجاً يمكن أن يتمذج للمتلقي بوصفه بطلاً له هوية الأبطال الملحميين أو أصحاب الشاؤ أو المكانة النبيلة في واقعها، بل إن من الغرابة بمكان أن يصوّر الكاتب شخصية بطله، عميلاً للاحتلال، يتصف بالخسة واللذالة والانحطاط على مستويات متعددة، فهو خائن جبان، ليس له دور فاعل في قضية شعبه، ولعل هذا جانب جدير بالتنويه هنا ونحن نتحدث عن طبيعة الرواية الغربية. وأحسب أن من دوافع اختيار الكاتب لمثل هذه الشخصية والحال هكذا، أنه انتقى شريحة من واقع الحياة، فحسب، فهو لا يمثل شعباً أو شريحة عريضة منه، بل نموذجاً واقعياً فحسب، ذلك جانب، وفي جانب آخر أحسب أن الكاتب أراد لهذه الشخصية أن تتبدل فيما بعد، وبحسب تطورات أحداث الرواية، بما تمليه أحداث الواقع النضالي والثوري الجديد، لتكون عودة الشخصية المنتظرة أكثر إيجابية وإشراقاً، لهذا كان اختفاء أبي النحس في خاتمة الرواية، إنما هو اختفاء رمزي دلالي، ويبقى الانتظار والترقب لعودته دلالة جديدة ورمزا مهما من رموز للرواية، لأن في عودته معنى التعبير للواقع نفسه، والتأكيد على أن ثمة روحاً جديدة، تجسد نضال الشعب، آتية .

لقد نقل (حبيبي) هذا في قالب هادئ بسيط، لا انفعال فيه ولا تشنج ولا صخب، بل جاء طرحه للقضية مترناً إلى حد بعيد، فالعمل كله رمز لهذه المعاني التي أشرنا إليها مسبقاً، بشكل عام، إذ يقمّ العمل طرحاً روائياً لحكاية بسيطة، محوراً الأساس هو شخصية سعيد بطل الرواية وهو، كما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، شخصية عادية، وإن بدا اختيارها غريباً، لما اتصفت به من أوصاف التردّي والعفونة، لكنها برهم ذلك تبدو واقعية في جوانب نمنها، كما أنها شخصية، بفعل صفاتها تلك أيضاً، مأزومة معانية، يلاحقها الواقع بمأساويته كما يلاحقها الآخرون،

بقهرهم واضطهادهم، فهي فاقدة التوازن، كما هي فاقدة ثقة الآخرين، ومن ثم يصبح خلاص هذه الشخصية الحتمي، والدلالي هو كسر حاجز السلبية والخنوع والاستسلام والجبن والخسة، الذي يجسده الكاتب في هروب (سعيد) في نهاية الرواية مع رجل الفضاء بصورة غريبة أيضاً، ليوسع بهذا من دائرة الرمز والدلالة، ويفتح تماماً المجال أمام المتلقي، لاتساع رؤيته حول الشخصية والهدف والفكرة في آن معاً، ولعل الكاتب، كما سبق التنويه بذلك من قبل، قد أراد تفجير الحس الثوري، والانطلاق المنتظر والتجاوز المأمول داخل الشخصية ذاتها، وكان هذا التبشير الرمزي بالثورة، حسبما أرى، قد جاء من خلال متابعة المتلقي لاختفاء (سعيد)، المشار إليه من قبل، اختفاء غريباً، وهو ما ولد كثيراً من التساؤلات والتفسيرات لدى من حوله، لكن الدلالة التي أكد عليها الكاتب في خاتمة الرواية هي توقع انبعاث الثورة المتزامن مع عودة (سعيد) الحتمية فيما بعد.

ومن أوجه الغرابة الفنية في الرواية، اعتماد الكاتب على غير طريقة من طرق الفن الروائي، فهو يعتمد إلى السرد وإلى أسلوب الاسترجاع والمذكرات، والوصف، والتصوير النفسي، وتيار الوعي، على طول صفحات الرواية، كما إنه يعتمد إلى غير ضمير في التعبير الروائي، فتارة يعتمد إلى أسلوب المتكلم وأخرى إلى أسلوب المخاطب، وثالثة إلى أسلوب ضمير الغائب .

تبدأ حكاية (سعيد) هنا بتصوير رحلته بعيد نكبة عام ١٩٤٨م. ويرصد الكاتب مع هذه الرحلة كثيراً من تفاصيل المعاناة والعذاب التي يحياها الإنسان الفلسطيني داخل الأرض المحتلة مع بدايات سني النكبة، مما يدفع بالشخصية الرئيسة للرواية هنا للاختفاء القهري، انتظارا لحبيبته (يعاد)، ولا تخفى دلالة تلك الرمزية، إذ جسّد الكاتب، ضمن هذه

الشخصية، الرمز الدلالي للثورة والنضال، ومن ثم العودة إلى الوطن السليب .

جاءت "الوقائع الغريبة ..." في ثلاثة أقسام، أو عناوين، الأول منها يبدأ الكاتب فيه بتقديم شخصية (سعيد) بطل الرواية الرئيس، فيحدّد ملامحه بشكل جليّ للمتلقي، مما يبدو معه أنه أقرب إلى الشخصيات الأسطورية أو شخصيات القصص الشعبية، أو قصص الملاحم وإن اختلف عن هذه جميعها، في الصفات والسلوك، فهو يبتعد كثيرا عن سمات النموذج الذي يمكن أن يستقى أو يقرأ في وجوه شخصيات تلك الأعمال، بوجه عام، ولم يكن متمتعا بما تتصف شخصياتها على الصعيدين الشكلي الفني، في جانب، والهدف أو الدلالة، في جانب آخر. ومهما يكن من أمر فقد عالج المؤلف شخصيته فنيا، بشكل توحى فيه بعض ملامحها بأنها خيالية، غير مقبولة منطقيا أو واقعا، حتى إن اسم عائلته جاء منحوتا، كما يوضّح الكاتب نفسه على لسان البطل (سعيد)، من كلمتين، هما متفائل ومتشائم، مقدّما ذلك في قالب ساخر ذا دلالة، كما يبدو للمتلقي، فهي عائلة توحى بأن أبناءها غير محدّدي الرؤية في التعامل مع الواقع والآخرين .

في القسم الأول ذاته تبدأ رحلة عودة (سعيد) إلى بلدته الصغيرة القابعة في حضن الحزن والغم والترقب والانتظار، كما أنها تبدو معاناة من قهر وعذاب مستمرين تحت نير الاحتلال عقب نكبة عام ٤٨م. يرافق البطل (سعيد) في هذا الجزء حلمه الملح، الضاغط على ذاته في كل ليلة، وهو حلم عودة حبيبته (يعاد) المفقودة، الضائعة، وكأنها تأتي لتكمل جانباً من رمزية شخصية (سعيد)، فإذا كان هو يمثل شريحة الفلسطيني، الغائب الحاضر، المعاني النابض، المتحرك، برغم تناقضات شخصيته وغرابتها، صوب تحقيق الحلم، وهذا في حقيقته حلم شريحة عريضة من شعب فلسطين، فإن (يعاد)، ولا تخفى رمزية الاسم هنا، إنما تؤكد على جانب

رمزي مهم ، وهو رمزية العودة، الحلم الجميل، المَلح الضاغطة، الذي يمثل جزءاً لا يتجزأ من حياة الفلسطيني للمُشرّد الضائع، الباحث عن هويته وكيونته فيكل لحظة من لحظات تشرّده وتشتته وضياعه.

ضمن سياقات البحث عن سبيل لتحقيق الحلم، وهو عودة (بعاد)، يجسّد الكاتب روح الثورة والنضال، فيسرّد جوانب من حياة (سعيد) ضمن هذا الإطار، فهو هارب إلى لبنان ليطلب وزملاؤه الأسلحة من بيروت لدعم ثورة ١٩٣٩م، والعودة إلى شوارع (عكا)، حيث نشأ في إحدى بلداتها، ليتابع ورفاقه الثورة، بل إن المؤلف، وضمن سياق روائي بديع نراه يدفع (سعيداً) لأن يقيم علاقات مع العدو المحتل، تحايلاً ودهاء، في بادئ الأمر، بغية الوصول إلى الهدف. وبرغم وضوح الغاية من هذا التعامل، إلا أنه يبدو مجالاً ثراً للمؤلف لأن يكشف النقاب عن مكنون نفس البطل، وما يعتمّر داخلها من تناقضات، تدفع إلى توسيع دائرة القلق النفسي، والصخب الذي يفتّت ذاته. والغربة في الشخصية هنا تكمن في التحول الغريب في الفكر والسلوك، إذ تتكشف كثير من رؤى الضياع والفساد والجبن واللكوْص في الشخصية، وكأن هذا كله، حسبما أرى، صورة لنكوص الواقع نفسه وانهزام الإنسان فيه، وفقدانه التوازن في التعامل مع الواقع والأحداث، إضافة إلى عدمية كل شيء أمام إحساسات الإنسان الفلسطيني، بفعل ضغط الواقع عليه، وفقدانه الإحساس بهويته ووجوده.

الكاتب هنا ينقل فكرته وشخصيته وأحداثه في قالب روائي فني بديع، يتم فيه توظيف عناصر البناء الفني للرواية توظيفاً جيداً، وبخاصة عنصر المكان، الذي يجسّد المؤلف من خلاله هوية الفلسطيني المرتبطة أساساً بالأرض، قبل أي شيء.

في الجزء الثاني تظهر لنا شخصية (باقية)، وهي رمز دلالي للمتبقي من الواقع المعيش، الذي فرض على البطل _ الشعب أو شريحة منه -، أو لنقل هي رمز البقاء والديمومة والتشبث بالأرض، برغم ضياع أشياء كثيرة. وتروي الأحداث زواج سعيد من (باقية)، لينجبا شخصية جديدة، توسع من دائرة الرمز المشار إليه منذ قليل، وهي شخصية الابن ولاء، بما يحمله من دلالات الانتماء إلى الأرض، والارتباط بها، بل التجذر فيها، وقد عمق المؤلف من رمزية هذه الشخصية في بوح (باقية) لابنها، حين يكبر بسر الكنز، الدلالة الرمزية الأخرى، الذي خبأ والدها في أرض القرية، ولا يخفي دلالة الكنز هنا، إنه الإحياء المباشر لحتمية التطلع الدائم إلى التجذر الحقيقي في الأرض، ففيها كنز الهوية والكيان والوجود الحقيقي. ولعلنا أن ندرك هذا كله حين يحدّد المؤلف إحياء الرمز الدلالي للكنز المفقود، في بعدين اثنين، الأول منهما أن (ولاء) ورفاقه، برغم دأبهم وإخلاصهم في البحث عن الكنز، لم يجدوا له أثراً، مما يؤكد بقاء الكنز رمزاً وإحياء لمعان أكبر وأعمق وأكثر اتساعاً من مجرد كونه كنزاً مادياً محسوساً، والثاني منهما أن (إميل حبيبي) ضمّن هذا الكنز بعداً سياسياً عميقاً، بل بعداً نضالياً حتمياً، حيث إن (ولاء) ورفاقه يعثرون، في رحلة البحث عن الكنز، على مخازن للأسلحة والذخيرة، فيكون ذلك خطوة على طريق النضال الحتمي، مما يدفع بالسلطات الإسرائيلية لملاحقتهم، وأسره، والضغط على (سعيد) بشكل خاص، لإقناع ابنه بالعدول عن حمل السلاح، وإن كان هذا في حقيقة الأمر خارج حدود قناعاته الداخلية المخبوءة، ولعلنا ندرك هذا ودلالاته النفسية ضمن حوارات المؤلف التي نسقها بين أبطال الرواية. وليس خافياً ما لكنز الأسلحة والذخيرة، معيار النضال والثورة، من رمزية المعنى، ذلك أن الكنز المفقود، لا يمكن أن يتم الوصول إليه إلا عبر هذا الكنز الموجود فعلاً .

لنقرأ نموذجاً من هذا الحوار، الذي ينساب بشكل سلس أخذ، يضمّنه المؤلف زخماً من الدلالات والإيحاءات المعبرة عن مأساوية اللحظة الحياتية في واقع الإنسان الفلسطيني، وهو حوار متوتر صاخب، ينمّ عن هموم هذا الإنسان البسيط، ويكشف عن دوافع اضطرام ثورته ونضاله، حيث نتابع (سعيداً) وزوجته، يخاطبان الابن (ولاء)، في أثناء اختبائه ورفاقه في كهف مهجور:

يا ولدي، ألق سلاحك واخرج ...

- يا امرأة ، يا التي جئت معهم ، إلى أين أخرج؟؟؟

- إلى الفضاء الرحب يا بني، كهفك ضيق، سدوا كهفك، وستختنق فيه .

- أختنق؟ ... أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفس بحرية، مرة واحدة، أن أتنفس بحرية ...

في المهد حبستم عويلي، فلما درجت أبحث عن النطق في كلامكم، لم أسمع سوى الهمس .

في المدرسة حنّتموني: احترس كلامك؟ فلما أخبرتكم بأن معلمي صديقي، همستم: لعله يمنّ عليك، ولما سمعت حكاية الطنطورية، فلعنتم، همستم في أنفي: احترس كلامك ... فلما لعنوني: احترس بكلامك؟^(٢٢).

يعمد المؤلف في تكنيكة الفني على القلب الشعبي الساخر، سواء أكان في صياغة اللغة والتعبيرات والحوارات، أم في دلالاتها، فهو يجري الحوارات في قوالب من اللغة الشعبية الدارجة في بعض المقاطع ، حيث تتجبر فيها طاقات التعبير الساخر، بحسّ شعبي أخذ، يتقاطع فيها المؤلف مع صياغات السير الشعبية في المقام الأول .

في القسم الثالث من الرواية، يعمد المؤلف إلى أسلوب التداعي، سواء أكان في اللغة والسرود الوصفي للأحداث والشخص، أم في الأمكنة، ومن ثم في رصد العلاقات بين هذا الكم الكبير من الأحداث والشخصيات

والأزمنة والأمكنة كلها، فهي تداعيات تتم عن علاقات متشابكة، متسارعة للخطو، والتحرك والتطور والتغير، واختلاط فني معقد بين حاضر اللحظة وماضيها، في جانب، وأحلام المستقبل، في جانب آخر، وفي إطار استرجاع الماضي بأحداثه وشخصياته، في جانب ثالث، وضمن هذا كله يطرح خطأ سياسيا وثقافيا ونضاليا جديدا، يتوافق والمرحلة الجديدة من نضال شعب فلسطين. فسعيد وزرجه باقية يتم طردهما من حيفا، بعد أن تتبين حقيقة استحالة التعامل مع العدو، ورفض أشكال التعايش كلها معه، ومع الطرد الجديد تبدأ مرحلة نضال جديدة، من جانب، كما يبدأ الحلم في الإلحاح من جديد، من جانب آخر .

ولم تختف مسحة الشعبية والحس الشعبي الذي يتحرك المؤلف ضمن إطاره في هذا الجزء أيضا، ولعل الكاتب، على امتداد روايته، قد نجح في تجسيد هذا الحس الشعبي من خلال قدرته على توظيف عنصر مهم من عناصر الحكاية الشعبية أو السيرة الشعبية، وأعني به الراوي، الروائي الشعبي هنا، فالراوي هو شخصية مهمة من شخصيات "الوقائع..."، التي وحدت بشكل فني بديع بين بعيين اثنين أساسيين هنا، وهما البعد الذاتي السارد للأحداث والوقائع، والبعد الشعبي الذي ينقلنا المؤلف من خلاله إلى أمكنته وأزمته وأحداثه على مساحة الواقع الحياتي الممتد، ماضيا وحاضرا ومستقبلا .

إن رمزية الرواية الدلالية الشمولية تتحدد ضمن أحداث الرواية، وأمكنتها، كما لاحظنا لكن دائرة هذه الرمزية تتسع بشكل كبير مع مسميات الشخصيات، فسعيد هنا متشائل، فاقد القدرة على الوقوف على حدود واحد من الشعورين، التناول أو التشاوم، لذا فهو على خط فاصل، يفقد معه كثيرا من حسّ التوازن والاتزان، و(باقية) و(يعاد) وولاء أيضا، إنما هي شخصيات تتفق بواطنها، كما لاحظنا من قبل، عن رموز ودلالات مهمة

لتوسيع دائرة رمزية الرواية ، بوصفها بناءً فنياً وواقعياً على حدّ سواء في نهاية الأمر، إذ إنها كما تقدّم قلباً روائياً ذا سمات فنية ودلالية خاصة، إنما تقدّم في الآن نفسه إطاراً فكرياً وسياسياً وثقافياً ونضالياً ذا خصوصية أيضاً، وقد تضمن هذا نفسه دلالة رمزية عميقة لا تخفى على المتلقي، وقد ساعدت لغة المؤلف وحواراته على إدراك هذا كله واستيعابه. ولنقرأ بعضاً مما جاء على لسان المؤلف، كاشفاً المستر عن رمزية الكنز، المشار إليه مسبقاً، في ثنايا الرواية ، لتتضح دلالاته بشكل جليّ :

"أدركت سرّكم، يا أستاذ، فكل واحد منكم لديه صندوق حديدي في "طنطورية" حيث أخفى والده كنزه الذهبي" (٢٣).

اعتمد (إميل حبيبي) في روايته هنا أسلوباً أقرب إلى المنطقية العقلانية في الطرح، وإن لم يجنح فيه إلى التعقيد الفكري، أو التعبير اللغوي الغامض، بقدر ما كان أقرب إلى تناول أحداثه وشخصه ضمن أطر واقعية سلسة، من حيث لغتها وعباراتها ودلالاتها، ولعله قد استند لتحقيق هذا كله إلى مجموعة من العوامل، يمكن إجمالها فيما يلي: فهو في جانب اعتمد بعض التعبيرات العامة، التي طرحها بأسلوب شائق بديع، يفجر من خلاله الحسّ الشعبي المؤثر، إحساساً منه بأنه يعالج قضية تهمّ شريحة من المجتمع الفلسطيني، ومن ثمّ فإنه اتخذ من مثل هذه التعبيرات العامة مدخلاً للتأثير في قرائه بشكل مباشر، وإحداث ردة الفعل والتجاوب مع فكرته ورموزه السياسية والثقافية والنضالية المقصودة . من تعبيراته ضمن هذا السياق قوله: "هذا يهشّ وذلك ينشّ" وقوله: "كل شيء في وقته يعسل"، وهي أقوال، كما يبدو للمتلقي، أقرب إلى الأمثال أو الأقوال الشعبية.

ومن تلك العوامل أيضاً اعتماده على حسّ الدعابة وخفة الظل، ولعل هذا ما طبع أعمال (إميل حبيبي) بعامة، بعنصر السخرية المرّة، وهو ما

نلمسه من خلال بعض تعبيراته اللغوية، التي شكّلت صوراً كاريكاتورية مؤثرة، حتى تبدو وكأنها عنصر من عناصر البناء الفني لمعظم رواياته . ومن العوامل أيضاً استخدامه لأسلوب التداعي، سواء أكان ذلك في الأحداث، أم في الأزمنة والأمكنة على حد سواء، حتى إننا نرى تشابكاً غريباً في هذا كله على امتداد الرواية، فالكاتب يتحرك معنا في ماضٍ صاخب ملئ بالأحداث والمتغيرات، لكنه ينقلنا في الآن نفسه إلى حاضر أكثر صخباً وقوتراً. وقد ولّد هذا التداعي قدرة كبيرة لدى الكاتب على توظيف عنصر تيار الوعي لمعالجة أحداثه وتحركات شخصه، وأفكارهم وممارساتهم، مما ساعده، وبشكل أخاذ، على تلمس مواطن شخصياته، بشكل عام، وبخاصة شخصية البطل (سعيد)، وإن لم تختف مسحة السخرية المرة في معالجة هذا كله .

من العوامل أيضاً استخدامه لأسلوب التحليل النفسي، في معرض تصويره لأحداثه وشخصه، فهو يجيد الوقوف على عوالم الشخصيات النفسية الباطنية، ويدرك أن ثمة تأثيراً شديداً قد تحدثه مثل هذه المعالجات النفسية في المتلقي، لأنها تفتح بوابات التفاعل الوجداني مع الشخصيات، وإدراك حقائق فكرها وسلوكها وقناعاتها. ولنأخذ لوحة من لوحاته النفسية الساخرة، التي عبّر فيها، وبشكل مختزل جميل، عن طبيعة شخصية بطل الرواية (سعيد)، وفجعية واقعه الآني، المتواصلة في الحقيقة مع مأساة حياته الماضية. يقول (حبيبي) على لسان بطله:

"قمذ أن أصبح سرّ (باقية) سرّي، أصبحت الحذر مجسماً يمشي على اثنتين، فلما أدركت أن الحذر هو من نوات الأربع، رحت أمشي على أربع ... (٢٤)".

وبرغم ما قد تنثّره مسألة استخدام العامية في سياقات الأعمال الأدبية من جدل وخلاف، وهو ما احتواه فكر كثير من كتّاب عصور خلت،

وكتاباتهم، وهو ليس مجال تفصيل هنا إلا أنه يمكن الإشارة إلى أن (حبيبي) قد استطاع استخدام بعض تعبيرات عامية ضمن سياق روايته "الوقائع الغريبة..." بحسب شعبي ساخر، مساعد في الكشف عن مكنون نفوس شخصه، كما ساعد على بلورة كثير من دلالات أحداثه وأفكاره المطروحة، ولعله بهذا قد حقق ما ذهب إليه نقاد كثيرون من أن الروائيين الواقعيين قد ذهبوا إلى وجوب التعبير عن الشخصيات والأحداث الروائية ببعض تعبيرات عامية، ذلك لأنها تشكل عندهم "عنوان الواقع، وصورة مماثلة وطبيعية له"^(٢٥)، بل هي، حسبما أرى، أقرب إلى طبيعة الشخصية في التعبير عن مكنون نفسها وفكرها، وهنا تكمن واقعية الشخصية، وقدرة الكاتب على إنطاقها بلغتها هي في المقام الأول، ليطرح الكاتب من خلالها، كما يقول الناقد (فورستر)، آراءه وفكره، ذلك "بتصويره تلك الشخصيات والمواقف التي يضعهم فيها، والكلمات التي يختارها للتعبير عن ذواتهم ولبسائهم، عن تلك المواقف"^(٢٦).

ومما يجدر ذكره هنا، ونحن نتحدث عن رمزية الشخصيات الروائية عند (حبيبي)، أن تلك الرمزية قد جاءت مستمدة من واقع حياة الشخص، ولم تكن مفروضة عليها، كما أنها رمزية تبلور جوانب من واقع الحياة نفسها، فهي مستمدة من أحداث هذا الواقع، وليست غريبة عليه، ولعل هذا ما جعل فكرة البحث عن الكنز المفقود، وكذلك فكرة غياب (يعاد)، المنظور عودتها، إنما هي فكرة واقعية بالمقام الأول، استخلصها المؤلف من واقع حياة الشعب الفلسطيني. وقد أشار أحد النقاد إلى مثل هذه المعالجة الواقعية للفكرة الروائية، بقوله :

"إن الفكرة لن تبدو على طبيعتها الواقعية إلا إذا انبثقت في القصة من الوقائع نفسها التي انبثقت منها في الحياة، وإلا إذا بلورها الأشخاص أنفسهم الذين بلوروا في الواقع ..."^(٢٧)، وهنا يكون نجاح المؤلف في

بلورة القضية للرؤىة التي يعبر عنها، وإحداث عنصر الإقناع لدى المتلقي، كما يشير إلى ذلك (تشارلتن)، في معرض حديثه عن هذا الجانب إذ يقول:

"وتكمن عبقرية القارئ على أن النتيجة هنا تتفق سواء أكان مع خبرته في الحياة أم مع الحياة كما يصورها المؤلف" (٢٨).

ومن العوامل التي استند إليها (حبيبي) أيضا، في طرحه الواقعي العقلاني الموفق لشخص روائيته، اعتماده على طاقة ثقافية شمولية، بدت من خلال أفكاره ولغته، وتلك الأحداث المتعاقبة التي سردها في ثانيا الرواية، وما ضمن السياق الروائي معه من معلومات تاريخية وإنسانية متنوعة ومتعددة، وقد تجسد هذا في بعض حواراته التي عقدها بين شخص الرواية، ولا يخفى أن مثل هذا الحس الثقافي الشمولي العميق لدى المؤلف الروائي، إنما يضيف على العمل عمقا واتساع رؤية، مما يولد طاقات من التفاعل والانفعال لدى المتلقي بشكل حتمي، ويحدث قدرا من التشويق، بل إن هذا في إجماله قد يفجر دلالات اللغة ورموزها بشكل مؤثر.

ويضاف إلى تلك العوامل اعتماد المؤلف على عنصر التصوير، إذ إنه يصور شريحة من مجتمع يعايشه، ويعيش في كنف مأساته ومعاناته، وهو بهذا يتخذ من واقعية إحساسه وممارسته الحياتية الواقعية سبيلا للتصوير الروائي والتعبير الفني لديه. إن فكرة شريحة الحياة أو الواقع، كما يقول (جريبه)، إنما هي التي تشهد جيدا باتساع معرفة المؤلف بالأحداث التي يفترض أنها وقعت قبل وبعد ما يقصه علينا" (٢٩)، وهذا ما ملمسه قارئ أعمال إميل حبيبي الروائية بعامة.

وفي إجمال القول، يمكن الإشارة أيضا، ونحن بصدد الحديث عن الجانب الثقافي والفكري لإميل حبيبي في رويته هذه، إلى أنه طرح، ككثير

غيره من كتّاب الرواية الفلسطينية، قضية التشرد والضياع والتشتت النفسي والواقعي، التي عاناها شعب فلسطين، بعيد نكبة الثامن والأربعين، وحاول تجسيد مأساة هذا الضياع، من خلال تعميقه بصورة بديعة، عبر مناهات البحث عن الضائعة (يعاد)، التي كان الفلسطيني يشعر في كل مرحلة من مراحل عذابه وتطلعه وترقبه، أنها لم تعد بعد، وكان المؤلف هنا قد أراد أن يصور اللشتات النفسي وضبابية الرؤية، وعدم وضوح الهدف، وأدوات الوصول إليه، لهذا جاء تعميق قضية البحث والانتظار بشكل نفسي موفق، من جهة، كما جاء معتمداً على تعبيرات مأساوية عميقة، تكتنفها مسحة السخرية، من جهة أخرى، ذلك كله في إطار فني يعتمد التداعي والتشابه والتماس المتواصل بين ماضٍ مأساوي وحاضر أكثر مأساوية، ومستقبل لم تتضح معالمه بعد. وقد حسم المؤلف هذا الصراع الداخلي النفسي للشخص من ناحية، والخارجي، عبر الأحداث المتلاحقة والتغيرات على مساحة الواقع وامتداده داخل الأرض الفلسطينية وخارجها، من ناحية أخرى، عبر ممارسة الابن (ولاء) لنضاله الثوري الحتمي، وكان المؤلف هنا قد وضع أولى لبنات الخلاص والتجاوز لمأساة طلال أمدها، وكأنه أيضاً قد بشر بعودة (يعاد)، الأرض والوطن السليب، بل الكنز الدلالي المشار إليه مسبقاً.

ولعل الكاتبة بهذا كله قد ارتقت بالشخصية الرئيسية (سعيد)، من هذا الجانب تحديداً، ويكاد أن يكون الوحيد، ليصبح نموذجاً للإنسان المعاني تراجيدياً، القلق الباحث عن ذاته وهويته ووجوده، كاسراً بهذا حدود الزمان والمكان. يقول أحد الباحثين، حول قضية ذات صلة مباشرة بهذا الجانب: "إن تراجيديا الإنسان للمعاصر، تتبع من إحساسه الحاد بالقلق، وعبث الوجود الإنساني، وغربتنا في هذا العالم، وقد تولّد هذا الإحساس في عصرنا كنتاج معنوي للحروب العالمية الساخنة والباردة... (٣٠)".

وقد نجح (إميل حبيبي) في قولبة شخصية البطل هنا في قالبها الإنساني العام والشمولي، كما أشرت إلى ذلك من قبل، نمونجا لمثل هذا الإنسان القلق على امتداد مساحة العالم كله ومن ثم أخذت الشخصية عنده في التجسّد، بفعل تشكّلها المباشر، نتيجة واقع التآزم والقتل والتشريد والاضطهاد والحرب المتواصلة التي يحياها في كل لحظة، لتكسب سمة النمذجة هنا، في جانب، ولتطرح قضية الضياع والقلق الإنساني العام، المتعلق بالبحث الدؤوب والمستمر عن الذات وعن كنز الوجود، وعن هوية الأرض الضائعة، لتكسب بهذا مسحة الأتسنة، في جانب آخر، والتي حسمها المؤلف بشكل ناجح ومؤثر في صرخة الابن المناضل (ولاء)، حين خاطب أباه وأمه، في لحظة انكسارهما، الإنساني، وخوقهما عليه من الآتي، ورهبة قهر المحتل المفروض، حين حدّد خلاصه الحقيقي في كهف النضال والثورة الرمزي الدلالي، فقال:

"أخنتق ؟ ... أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفس بحرية، مرة واحدة، أن أتنفس بحرية ..."^(٣١).

الهوامش

- ١- الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ. د. عبد الرحمن ياغي. دار العودة ودار الثقافة. بيروت ط١ ١٩٧٢م ص١٦ .
- ٢- فلسطين في الرواية العربية. د. صالح أبو أصبع. مركز الأبحاث الفلسطينية. بيروت ط١ ١٩٧٥م ص٢٤٥ .
- ٣- أدب المقاومة. د. غالي شكري. دار المعارف. القاهرة ط١ ١٩٧١م ص١٢٩ .
- ٤- النثر الفني. آراء وتحليل. فكتور شكوفسكي. ترجمة د. حسين جمعة. موسكو ط١ ١٩٦٠م ص ٤٠٠ .
- ٥- القصة المعاصرة. نينوف. موسكو ط١ ١٩٦٩م ص٤٦ .
- ٦- القصة القصيرة في فلسطين والأردن. د. هاشم ياغي. معهد البحوث العربية. القاهرة ط١ ١٩٦٦م ص٢٢٠ .
- ٧- الرومانتيكية. د. محمد غنيمي هلال. مطبعة الرسالة. القاهرة ط١ ب. ت ص١٩٧ .
- ٨- الفن القصصي في فلسطين. د. نصر عباس. دار العلوم. الرياض ط١ ١٩٨٢م ص٩٢ .
- ٩- الواقعية في الفن. سنلان فنكلشتين. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة د. يحي هويدي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ط١ ١٩٦٩م ص١٢ .
- ١٠- قصص واقعية من العالم العربي. محمود أمين العالم وغائب طعمة فرمان. دار النديم - الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ط١ ١٩٥٦م ص٢١ .
- ١١- المرجع السابق . ص٣٢ .

- ١٢- الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن. مقتطفات من الأدب الروسي. ترجمة د. محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة. القاهرة ط ١ ١٩٧٦م ص ٢٢ .
- ١٣- الأدب في عالم متغير. د. شكري عياد. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ط ١ ١٩٧١م ص ١٢١ .
- ١٤- دراسات في الواقعية. جورج لوكاتش. ترجمة د. نايف بلوز. وزارة الثقافة والإعلام. دمشق. ط ١ ١٩٧٠م ص ٣٢ - ص ٣٣ .
- ١٥- غسان كنفاني إنسانا وأديبا ومناضلا. د. إحسان عباس وفضل النقيب وإلياس خوري. بيروت . ط ١ ١٩٧٤م ص ١٤٥ .
- ١٦- معنى الواقعية المعاصرة. جورج لوكاتش . ترجمة د. أمين العيوطي. دار المعارف. القاهرة . ط ١ ١٩٧١م ص ١٢٣ .
- ١٧- الأدب في عالم متغير. د. شكري عياد. مرجع سابق. ص ١٣١ - ص ١٣٢ .
- ١٨- الرمزية في الأدب. د. درويش الجندي. مكتبة نهضة مصر. القاهرة. ط ١ ١٩٥٨م ص ٧٧ .
- ١٩- الفن والأدب. ميشال عاصي. منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت . ط ٢ ١٩٧٠م ص ١٩١ .
- ٢٠- الأدب ومذاهبه. محمد مفيد الشوباشي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ط ١ ١٩٧٠م ص ١٣٦ .
- ٢١- الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. إميل حبيبي. مطبعة الاتحاد التعاونية. حيفا. منشورات عربسك. ط ١ ١٩٧٤م .
- ٢٢- المرجع السابق . ص ١٤٣ .
- ٢٣- المرجع السابق . ص ١٦٠ .
- ٢٤- المرجع السابق . ص ١٢٩ .

- ٢٥- في النقد الأدبي. د. محمد مندور. القاهرة. ط ١ ١٩٦٢م ص ٦٧.
- ٢٦- مظاهر الرواية. فورستر. لندن . ط ١ ١٩٦٣م ص ٢٦ .
- ٢٧- الأدب ومذاهبه. محمد مفيد الشوباشي. مرجع سابق . ص ٢٣٠ .
- ٢٨- فنون الأدب. تشارلتن. ترجمة دزكي نجيب محمود. القاهرة. ط ١ ص ٦٤ .
- ٢٩- نحو رواية جديدة. آلان روب جريبه. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعرفة . القاهرة . ط ١ ١٩٧٦م ص ٣٨ .
- ٣٠- الرواية في رحلة العذاب. د.غالي شكري. عالم الكتب. القاهرة. ط ١ ١٩٧١م ص ٢٨٢ .
- ٣١- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. مرجع سابق. ص ١٤٣ .

رومانسية الشعر الأثري وإنسانيته (شاعر أنريجان "عماد الدين نسيمي" نموذجاً)

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار الموالفي^(*)



واقع الحياة الأدبية الإبداعية في أنريجان
نبذة عامة

كان لارتباط الواقع الأدبي بالحياة الاجتماعية في أنريجان منذ قرون خلت الأثر الأكبر والأهم في ظهور فئة من المبدعين بعامه، والشعراء بشكل خاص، الذين أصبحوا لسان حال تلك الحياة، على تعدد أصغتها وتباين ظروفها، ولعل ذلك أن يكون أكثر وضوحاً ودقة وجلاء منذ بدايات القرن الثاني عشر الميلادي تحديداً، ذلك لأن تلك الفترة تعد في رأي المؤرخين من أهم الفترات التي شهدت تغيرات جذرية في بنية الحياة السياسية والفكرية والثقافية في أنريجان، مما ساعد بشكل مباشر على فتح المجال للشعراء لأن يعبروا عن واقعهم، ويظهروا تلك المتغيرات، فكراً ولغة وتطلعا مستقبلياً في أشعارهم.

من أهم ما يمكن تلمسه من تلك الخصوصية، للمرحلة المستهدفة هنا، انسجام المجتمع الأثري، ثقافياً ولغوياً وفكرياً، بالتعددية الثقافية والتمازج بين الثقافات، ويبدو أن هذا التمازج قد كان له كبير أثر في خلق أنماط من الفكر والثقافة لمجتمع أنريجان الثقافي.

لقد تشكلت الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية في أنريجان إذن نتيجة ذلك التمازج الكبير، في إطار ثقافي متكامل، "اختلطت بل تلاحمت فيه ثقافات متعددة من العالم، وكان هذا بمثابة انفتاح فكري واع على تلك

((*) أستاذ مساعد بكلية التربية للبنات. الخرج . المملكة العربية السعودية.

الثقافات، واستقاء مدرك لكثير من عوامل الحضارة والنمو والازدهار فيها^(١)، وقد أصبح هذا أحد معالم الثقافة وأسس خصوصية الأدب في أذربيجان، كما نلاحظ في معرض تناولنا لنماذج من الشعر هناك. يقول أحد الباحثين في معرض حديثه عن طبيعة الثقافة والأدب في أذربيجان:

"إن الثقافة الإسلامية هي حصاد النقاء التأثيرات الحضارية وتمازجها في أذربيجان، مع كونها ثقافة إسلامية من حيث الجوهر، ثم بالتقاليد الأذربيجانية التركية الأصلية القديمة، وبتأثيرات الحضارات اليونانية والبيزنطية والفارسية، بالإضافة إلى العناصر العربية التي قامت نتيجة امتزاج الإسلام والتقاليد القومية للعرب". ثم يردف بالقول :

"وفي الثقافة الأذربيجانية المعاصرة نرى تأثيرات أوروبية نتيجة وقوع البلاد في إطار النظام الحضاري الروسي خلال فترة تزيد عن مائتي سنة"^(٢).

وتذكر الوثائق التاريخية أن استقرارا كبيرا قد أصاب الواقع الثقافي الأذري منذ دخول الإسلام تلك المناطق، كما الحال في كثير من بقاع الدنيا، حيث ازدهرت الصناعة والتجارة، وزاد الاهتمام بالعلم والعلماء، واتسعت دائرة الاهتمام بالشعر والشعراء، وظهرت إبداعاتهم منذ تلك الحقبة، وعبر قرون خلت، لتشكل ملامح خارطة الشعر الأذري، على تعدد اتجاهاته وفنونه وأغراضه ووسائل التعبير فيه.

وبعد القرن الثاني عشر تحديدا - فيما ذكرت مسبقا - البداية الحقيقية لحركة الشعر الأذري، الأكثر اتزاناً، وتعدد اتجاهات وأغراض، وقدرة على استيعاب الواقع المعيش، والتعبير عنه بصورة دقيقة وشاملة وعميقة.

في ظل هذا التطور والاستقرار كان هناك اهتمام واضح بالمراكز العلمية، التي تعددت على امتداد مساحة البلاد، فكان من أهمها وأكثرها فاعلية بهذا الصدد، كما يذكر المؤرخون والدارسون، "تبريز" و"شاماخي" و"باخشوان" و"كانج" و"باكو"، حيث ظهرت فئة من العلماء والمبدعين في تلك المراكز، كما ظهرت نتاجاتهم العلمية والإبداعية، التي أصبحت معالم أساسية لتحديد هوية الثقافة والإبداع في أنذربيجان، في حقب تاريخية متتابعة.

في تلك الحقبة ظهرت فئة من الشعراء الأذربيين الذين يعدون بصمات مهمة للمرحلة الرائدة في حركة الشعر الأثري، وكان على رأسهم الشاعر الكبير (نظامي كنجوي)، الذي يعد الرائد الحقيقي لهذا الشعر، وقد كان مولده في عام ١١٤١م، ليبدأ مع ظهور مشوار تطور الشعر الأثري بصورة ملموسة الذي حمل لواءه معه نخبة من الشعراء في الفترة التالية، من أمثال (عماد الدين نسيمي) و(محمد فضولي).

لقد لعبت اللغتان التركية والفارسية في تلك الحقبة دورا مهما في تشكيل البنية الثقافية لأنذربيجان، وكان لكل منهما مجالات التعبير الأساسية، وقد ذهب أحد الباحثين في هذا الصدد إلى القول:

"لقد كانت التركية ظاهرة لغوية متميزة في تلك الفترة، فاستعملت في ميدان التخاطب، ومجال التجارة، بينما قامت الفارسية بشؤون الأدب والشعر، في حين اقتصرت العربية على العلوم الإسلامية المختلفة"^(٣).

وكما الحال في البيئة العربية في عصور التطور الذي حاق بالحياة الإبداعية العربية، في عصري الدولة الأموية والدولة العباسية، كان الحال في أنذربيجان، ضمن إطارين اثنين مهمين وأساسيين لتطور الحياة الأدبية هناك، الأول منهما هو أن الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية لم تكن بمعزل عن واقع الإبداع الأدبي، فقد عكس الأدب كثيرا من أوجه تلك

الحياة وأصعدتها، وعبر عنها ضمن نتاجات أدبية متعددة والثاني منهما هو الإطار المتعلق بتشجيع نخبة من الساسة والحكام للأدب والأدباء، وتبنيهم مسؤولية دعمه وتطويره، ومن ثم كانت بلاطات بعضهم مسرحاً لإبداع كثير من الأدباء، بل إن بعض هؤلاء الحكام والساسة كانوا هم أنفسهم من الشعراء أو الأدباء المبدعين، من أولئك (شروان شاه)، الذي كان حاكماً لـ"شروان" في القرن الثاني عشر، وكان بلاطه من أهم بلاطات الإبداع الأدبي في أذربيجان آنذاك، وقد ظهرت أسماء متعددة لشعراء كانت لهم بصماتهم في التعبير عن واقع الحياة بدقة وعمق وموضوعية، من أولئك (أبو العلاء كنجوي) و(فلكي شرواني) والشاعرة (مهستي شرواني).

ومع بدايات القرن الثالث عشر شهد الواقع الأدبي الإبداعي في أذربيجان نقلة نوعية، وتطوراً يستحق الذكر، فقد ظهرت نخبة من الشعراء يتخذون الرمز وسيلة للتعبير الأدبي، ولعل ذلك أن يكون راجعاً للتطورات التي لحقت بالواقع، على أصعدته المختلفة، وبخاصة بعد فتح (تيمورلنك) لأذربيجان، برغم تشجيعه المباشر للشعر والشعراء، وفتح بلاطه لهم للمناقشة الإبداعية، ومن غير شك أن الرمز الإبداعي أسلوباً وتعبيراً، كان سبيلاً مباشراً وبديعاً للكشف عن خواطر الشعراء آنذاك وآمالهم وآلامهم، لكن الأهم في هذا الصدد أن هذا الرمز بدأ أكثر التصاقاً بمفهوم التصوف عند بعض الشعراء، وقد كان الحال شبيهاً بما بدت عليه نتاجات أدباء كثيرين في العالم، الذين اتخذوا من الرمز وسيلة للتعبير الأدبي، وإن جنح بعضهم إلى الغموض والإبهام في بعض أشعارهم، والتي نقرأ شيئاً من سماتها في الشعر الرمزي المعاصر^(٤).

ضمن إطار الشعر الرمزي، والتصوف، والاستقاء من عناصر للتاريخ والأسطورة، ظهرت فئة من الشعراء بين القرنين الثالث عشر

والرابع عشر، حيث اتسمت تلك الفترة بفن شعري رمزي جديد مشهور، عرف بفن "الحروفي"، ارتكز على أسس وقواعد معينة، من ذلك "أن يتحدث الشاعر من خلال حروف الهجاء عن فلسفة خاصة، ورواية صوفية ذاتية، وقد كان هذا الاتجاه الفني وسيلة تعبيرية للشاعر عن قضايا مهمة وأساسية، لا يستطيع الشاعر التعبير عنها بشكل مباشر، فارتبط هذا الاتجاه بالرمز، وكان له تأثير كبير في الأوساط الأدبية"^(٥)، وكان من رواد هذا الاتجاه الفني في الشعر آنذاك (عماد الدين نسيمي) ويرد تفصيل لذلك في جزء لاحق من هذا البحث بعون الله.

في القرن الخامس عشر تغيرت كثير من وقائع الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في أنربيجان، فقد ظهرت الدولة الصفوية فيها، وفي إيران كذلك، وقد اشتهر من ملوك هذه الدولة (شاه إسماعيل)، الذي عرف بفتوحاته المتعددة في تلك الفترة، كما عرف شاعرا مجيدا، فقد نظم ديوان شعر ضخما بعنوان "دهنامه"، أي الرسائل العشر، في معنى اللفظة الفارسي.

في القرن الخامس عشر ظهر شاعر عى قدر كبير من الأهمية في مسيرة الأدب الأثري، وهو (محمد فضولي)، الذي لقب بفضولي البغدادي نسبة لمولده في بغداد، إذ هاجرت قبيلته الأثرية إلى العراق وعاشت فيها فترة طويلة.

نقول المصادر المؤرخة لتلك الفترة إن (فضولي البغدادي) يعد علامة مميزة في مسيرة الأدب الأثري، بل شكّل منعطفًا مهما في الحياة الأدبية في أنربيجان بشكل عام، وقد كتب الشعر والنثر، وقدم رسالة فلسفية مهمة في الاعتقاد باللغة العربية، بعنوان "مطلع الاعتقاد"، كما أن له قصة واقعية مهمة ومعروفة، هي "شكايت نامه"، كتبها باللغة الفارسية^(٦).

من أهم أنوار (البغدادي) إبداعاً، هو أنه وظّف شعره للتعبير عن قضايا مجتمعه والإنسان فيه، فقد أخذ يعالج قضايا مجتمعية أساسية في شعره، فحقق بهذا دور الأديب الحق في ربط إبداعه بالمجتمع والواقع الذي يحياه، ولعلّه أن يكون متوافقاً مع ما ذهب إليه أحد النقاد بالقول:

"إن الفنان أو الأديب عندما يؤلف عملاً إنما يريد أن يضمّنهُ جماعته غير المنظورة، أو ينقل حصّاً ونبضاً لمجتمع برمته"^(٧).

الترم (البغدادي) بعنصرين اثنين أساسيين في طروحاته الاجتماعية، أولهما هو الالتزام بالرمزية في بعض شعره، وثانيهما هو اتخاذ السخرية سبيلاً للتعبير والتصوير الشعري، باعتبارها وجهاً آخر لمرارة الواقع الذي عاشه البغدادي وقسوته وضغطه النفسي عليه، كما أنه وظّف هذا كله في إبداعاته القصصية والروائية التي اتسمت بنظرتها الواقعية، وبمسحتها الإنسانية الجميلة، وبروحها الشمولية الشفافة ذلك كله كان يطرحه (البغدادي) في قالب من خفة الظل والسخرية البديعة.

وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر حاقت بالحياة الأدبية الأثرية عوامل التطور والتقدم، فقد نحا كثير من الأدباء صوب التراث، وأخذوا يوظفونه في أعمالهم الشعرية والنثرية، وكان الفولكلور سبيلهم إلى ذلك، يستقون منه مادة إبداعاتهم، ذلك بهدف إحياء هذا التراث، بمخزونه الفكري والثقافي الإنساني الشمولي الثرّ، من جهة، وإعادة صياغته، بما يساير العصر وتطوره ونمائه، من جهة أخرى، وقد استمر الحال على هذا المنوال طوال القرن الثامن عشر كذلك، ولعل هذا أن يكون راجعاً لأمرين اثنين، الأول منهما هو الاهتمام بالتراث والفولكلور الأثري، حماية له، والثاني منهما هو للتأثر بمثل هذا الاهتمام على مساحة كثير من دول العالم آنذاك، وكأنها ردة فعل لما حاق بالعالم من تقدم صناعي وثورة معلوماتية، وتجرع معرفي، دعا إلى الارتداد إلى الماضي وإحيائه، ولا يخفى ما حاق

بدراسة التراث الشعبي لبعض الشعوب في دول متعددة من اهتمام وتطور، حيث ظهرت أبحاث متعددة بهذا الصدد، كما فعل (الأخوان ياكوب) و(فيلهلم جريم) في ألمانيا، مما ولّد مصطلحات ونظريات متعددة في العالم حول هذا الجانب^(٨).

في ظل هذا الاهتمام الكبير بالموروث الشعبي في تلك الفترة، ظهر فن يطلق عليه فن "العاشق"، وهو من الفنون التي استمرت حتى يومنا هذا في أذربيجان، ويعرّف بأنه فن إلقاء الشعر الشعبي المصاحب للموسيقى، مع عزف الراوي نفسه على آلة موسيقية، عرفت باسم "ماز"، وهي آلة وترية شبيهة بالآلة العود أو القيثارة، وهي لما تزل موجودة في الحياة الموسيقية في أذربيجان، بل في مناطق أخرى مجاورة لها.

من شعراء فن العاشق آنذاك (نيوار قانلي)، وقد اشتهر باسم (عبّاس)، الذي قدّم نتاجات شعبية مهمة بهذا الصدد، من ذلك قصته "عاشق قريب" وقصة "أسلي وكرم"، وهي سيرة شعبية شبيهة بقصص "قيس ولبلّی" و"قيس ولبنى" و"عنّرة" في الأدب العربي.

لقد ارتبط الشعر في أذربيجان بالواقع والحياة - كما ذكرت من قبل - كما ارتبط بعنصر البيئة، وقد نوهنا بأن بيئة أذربيجان هي بيئة الجمال الأخاذ، والطبيعة الخلّابة، التي ألهمت الأبناء والشعراء، فكانت عنصرا محركا وفاعلا لمشاعرهم وإحساساتهم، ورواهم الفكرية، ومحركة لأنواتهم ووسائلهم التعبيرية، ليس هذا فحسب بل إن البيئة بمعناها الشمولي الواسع، كان لها كبير أثر كذلك في خلق هذه الأجواء الإبداعية عند أولئك، وأعني البيئة السياسية والاجتماعية والفكرية، التي أشرت إلى بعض ملامحها من قبل، وكان هؤلاء النفر من المبدعين يجسدون ما ذهب إليه بعض النقاد من أن "الفن إجمالا والشعر بخاصة، منفعل بانفعال الإنسان بالبيئة الطبيعية حوله، والبيئة الاجتماعية، التي يتحرك في بوتقتها متأثرا

بما يطبع هذه البئنة أو تلك من سمات ومميزات بشكل عام. إن الفن بدوره وبوسائله الخاصة، فاعل في الحياة الاجتماعية وتطورها، لأنه مؤثر في الوجدان الإنساني، فاعل فيه، من جملة ما يعرض للإنسان من دوافع ومؤثرات^(١).

في الفترة التي أعقبت ذلك، وتحديدًا في أخريات القرن السادس عشر، ومن ثم القرن السابع عشر، سيطرت غزليات (فضولي البغدادي)، التي شكّلت اتجاهًا أو مدرسة أدبية، على فئة من الشعراء الذين ظهروا في تلك الحقبة، من أولئك (صائب تبريزي) و(ركن الدين مسيحي) و(شاعر شرواني) ثم (مهجور شرواني) و(ملّا ولي ودادي) و(ملّا بناء واقف) الذي عرف باسم (واقف). ومن الجدير ذكره أن الشاعرين الأخيرين (ودادي) و(واقف) قد خرجا على مدرسة (فضولي) الغزلية، في حين أوجدا اتجاهًا جديدًا في الشعر أطلق عليه فن "القوشمة"، وهو فن شعري يعني التقطيع أو المقطعات الشعرية، التي بدت كأنها متأثرة بالمدرسة الشعرية الأندلسية، حيث جاءت بعض أشعارها في أنزبيجان شبيهة، إلى حدّ كبير، بأشعار (ابن زيدون) و(ابن شهيد) و(ابن خفاجة) و(ولادة) وغيرهم، وبخاصة في فن المخمسات الشعرية، مع اختلاف في طبيعة التعبير، ومضامين القصائد. لقد كان فن "القوشمة" ثورة على الشعر، من حيث الشكل، بالمقام الأول، فقد تعتمد الشعراء في إطار هذا الفن بالإتيان بالقصائد على شاكلة خمس مقطعات أو ست، تتفق فيها قافية الأسطر الأربعة الأولى من المخمسات من لداخل، بينما تتفق قوافي الأسطر الخمسة في المخمسات جميعها، فتعطي المخمسات في مجموعها، في نهاية الأمر، نغمة موسيقية جميلة، مع تتابع تلك النغمة واستمرارها، لتبدو في نهاية المطاف لازمة مكرورة بشكل موسيقي أخاذ.

وفي فترة زمنية لاحقة ظهر فن شعري جديد هو فن "تجنيس"، وهو شبيه بفن "القوشمة"، لكنه يسير بحسب فن الجنس العربي، وقد استمر كلاهما طوال القرن التاسع عشر، ليظهر من بعد فن آخر هو فن "العاشق"، ومعه فن "قرايلي"، وهما من الأشعار الغزلية التي تحكي قصص المحبين والعاشقين.

من شعراء تلك الفترة (عبّاس قولي أغا باكيخونوف قدسي)، وقد عرف بالشاعر (قدسي)، وكذلك الشاعرة (حيران خانوم).

مما يجدر ذكره بهذا الصدد أن اهتماما كبيرا من قبل الشعراء والمبدعين بعامة في أذربيجان، في الفترة الممتدة من أواخر القرن الثامن عشر، وعلى امتداد القرن التاسع عشر، حتى بدايات القرن العشرين، بعنصر (الحلم)، بوصفه إحدى الوسائل التعبيرية والتصويرية في المادة الإبداعية، فقد "اتخذ كثير من الأدباء والشعراء من الحلم وسيلة للتعبير عن أفكارهم ورواهم الذاتية في أعمالهم، وكان الحلم عنصرا فنيا أساسيا في تلك الأعمال، سواء فيما لهذا العنصر من صلة مباشرة بالإحساس بالواقع المعيش، أو فيما يولّده من طاقات التوقع، وتلمّس ملامح المستقبل"^(١١).

ولعل ذلك قد جاء نتيجة تأثر شعراء أذربيجان بغيرهم من شعراء وأدباء في بقاع كثيرة من العالم، أولئك الذين وظّفوا الحلم وسيلة من وسائل تعبيراتهم ومعالجاتهم الأدبية، ضمن أطر فنية أو اتجاهات متعددة، وقد بدا ذلك منذ (شكسبير)، بشكل جلي حين اعتمد الحلم وسيلة تعبيرية وتصويرية ونفسية في "هاملت"^(١٢)، وكما اعتمده كثير من كتاب القصة والمسرحية العربية والعالمية أيضا في نتاجاتهم وإبداعاتهم، وبخاصة عند جيل الشباب من المبدعين، في مجال القصة والرواية، ولعلنا أن نلمس ذلك عند بعض كتاب القصة في بلدان عربية متعددة بشكل خاص^(١٣).

من شعراء تلك الفترة المهمين أيضا، الذين استخدموا اللحم وسيلة تعبيرية شعرية، الشاعر (ميرزا شفي واضح) وقد عرف باسم (واضح)، والشاعر (إسماعيل بك كوتكاشينلي) والشاعر (قاسم بك ذاكر) والشاعر الروائي والكاتب المفكر (ميرزا فتح علي أخوندوف).

في تلك الفترة تولّد فن شعري جديد هو فن "تمثيل"، وهو شعر يجري على لسان الحيوان، يبيث فيه الشاعر حكمته الإنسانية وموعظته، وتوجيهه المجتمعي الإنساني، جريا على غرار نماذج كثيرة في العالم، عمد فيها مبدعوها إلى السنة الحيوان للتعبير والتصوير، كما فعل الشاعران الفرنسيان المعروفان في هذا الإطار (لامارتين) و(لافونتين)، وأمير الشعر العربي الحديث (أحمد شوقي)، وكما قرأنا نماذج على لسان الحيوان في "كليلة ودمنة" عند (ابن المقفع) قديما أيضا.

الشعر الأثري واتجاهاته:

كان الشعر فيما رأينا مسبقا قد مرّ بمسيرة طويلة من التطور والتنوع، والتشكّل الفني، وكان ظهور أشكال من التعبير الشعري على مدى حقب خلت، وتحديدًا منذ بدايات القرن الثاني عشر، ملمحا مهما من ملامح تطور هذا الشعر. وقد أشرت إلى أن القرن الثاني عشر قد كان البداية الأولى لإشعاع هذا الشعر وازدهاره في أنريجان، ذلك لأسباب مهمة، منها تطور الحياة، وما أصابها من تغييرات على الصعيد السياسية والاجتماعية والثقافية، ومنها كذلك ظهور فئات من الشعراء الذين أثروا الحياة الأدبية، والشعرية بخاصة، على مدى قرون تلت، كما أن ظهور فئة من الساسة والحكام الذين اهتموا بالأدب والأبناء، وقاموا بتشجيعهم، قد كان له كبير أثر في تطور الشعر في مراحل المتابعة.

على صعيد آخر، فإن التغير الذي كان يصيب الشعر بين فترة وأخرى قد لعب دوره في تنشيط الحياة الأدبية، ودفع مسيرة الشعر دوماً إلى الأمام.

ولعل الفترة التي استمرت منذ القرن الثاني عشر وحتى أواخر القرن الثامن عشر كانت بمثابة التربة الصالحة التي أنبتت كثيراً من التطور الكمي والنوعي في الحياة الأدبية بعمامة، والشعر الأثري بخاصة. إن الشاعر (ميرزا فتح علي أخوندوف)، الذي عرف بالشاعر (أخونزادة)، يعدّ رائداً للمدرسة الواقعية في الأدب الأثري، فقد كان شاعراً ومسرحياً وكاتباً وأديباً ومفكراً متميزاً، قدّم عدداً من الأعمال المهمة في حقول الأدب والثقافة والفكر، كما كتب عدداً من المسرحيات المهمة المعروفة، منها مسرحياته "حاجي قارة" و"كلاء شرفيون"، وقد كان لهذا الأديب تأثير كبير في اتجاهات الشعر والثقافة والأدب في أذربيجان فيما بعد، ذلك لشدة تأثير المدرسة الواقعية التي تزعّمها على مساحة الاتحاد السوفييتي آنذاك، والتي تبلورت بعض اتجاهاتها في تلك الفترة في قوالب نقدية واجتماعية، حتى أخذت تتشكل ملامح الواقعية الجديدة في أدب أذربيجان - كما في الاتحاد السوفييتي كله - فيما بعد انطلاق ثورة البلاشفة في عام ١٩١٧م.

ومن الذين تأثروا بمدرسة (أخوندوف) الشاعر والقاص (نجف بك وزيروف)، الذي قدّم أشعاراً ومسرحيات وقصصاً ضمن إطار الواقعية النقدية، وكان لها تأثير كبير في الأوساط الأدبية آنذاك. ومن أولئك أيضاً الشاعر والقاص ورائد الصحافة الأثرية (حسن بك زردابي)، الذي أصدر أول جريدة أثرية بعنوان (الفلاح) أو (المزارع)، ذلك في عام ١٨٧٥م، لتكون نافذة يطلّ من خلالها الأديباء والشعراء على قرائهم.

إن فترة القرنين التاسع عشر والعشرين هي فترة عطاء شعري زاهرة، إذ ظهرت نخبة من الشعراء المجيدين الذين حملوا لواء تطوير

الحياة الأدبية، وتوظيف الألب لمعالجة قضايا المجتمع والإنسان الأذري بالمقام الأول، ذلك مع اتساع رقعة المتغيرات العالمية، سياسيا وعسكريا وثقافيا وفكريا وأدبيا، مما حدا بهؤلاء الأدباء والشعراء على تحمل عبء التغيير والتطوير للمجتمع الأذري بما يتسق وطبيعة تلك المتغيرات.

من أولئك الشعراء الكباران (سيد عظيم شرواني) و(أبو القاسم نباتي)، والقاصان (زين العابدين مراغاني) و(عبد الرحيم طاليبوف تبريزي) والشاعر المشهور (ميرزا علي أكبر صابر)، الذي عرف باسم (صابر)، الذي انتمى شعره بالواقعية الشعبية، التي أثرت في فئة من شعراء أذربيجان من بعد، مثل الشعارين (ميرزا علي معجز) و(جليل محمد قولي زادة) والقاص والمسرّحي (عبد الرحيم بك حق ورديف)، والقاص (يوسف وزير شتمرمينلي) والشاعر (عبّاس صحت) وغيرهم .

إن شعر (عبّاس صحت) تحديدا، كما ذهب إلى ذلك نقاده ودارسوه، وكما يؤكد ذلك شعره، كان أكثر إحياء للاتجاه الرومانتيكي في الشعر الأذري، فقد اعتمد عنصر الخيال الفني في التصوير الشعري، كما اتخذ من العاطفة المشبوبة سبيلا للتعبير الشعري، كما وظّف عنصر التأمّل والروح الإنسانية، وسائل للتعبير أيضا وقد سار على نهجه الرومانتيكي الشاعر (محمد هادي)، وإن جنح في شعره إلى الغموض والإبهام، لغة ودلالة، حيث أكثر في شعره من استخدام بعض الألفاظ القديمة، قليلة الاستخدام .

وبرغم تعدد أشكال الشعر الأذري في مراحل نشأته وتطوره السابقة، إلا أنه سار ضمن اتجاهات فنية محددة، كانت إفرزا لواقع الإنسان الأذري وظروف الحياة من حوله ، في جانب، وتأثرا بمثيلاتها في العالم، في جانب آخر، ذلك مع تميز الشعر الأذري بخصوصية تلك الاتجاهات، مما يعكس خصوصية الإنسان الأذري ذاته، وإحساساته

ومشاعره، وآماله وآلامه. ومن أهم تلك الاتجاهات الرومانسية والواقعية، اللتان كانتا إطارين اثنين أساسيين للتعبير والتصوير الشعري والأدبي، ولم يكن مجال هذين الاتجاهين هو الشعر فحسب، بل إنهما كانا لتجاهين أساسيين كذلك لنتاجات الألب بعامة .

البعد الإنساني الرومانسي في الشعر الأثري

من إرماصات الاتجاه الرومانسي، الذي نخصص له هذا الجزء من الدراسة، أشعار نخبة من شعراء أذربيجان في الحقب المتتالية، وإن تبلورت أسس هذا الاتجاه منذ القرن الثاني عشر تحديدا، مروراً بمراحل متتابعة من تطور طرائق التناول الفنية، واختلاف مضامين الشعر، ولغته، ووسائله عند شعراء متعددين في القرون التي تلت .

وقد وقفنا عند بعض من لمحات هذه المسيرة الشعرية، وضمن الاتجاه الرومانتيكي بشكل خاص فيما سبق، لكن هناك بصمات شعرية بقيت علامات فارقة في تلك المسيرة، من أولئك شاعرنا (عماد الدين نسيمي)، الذي نتحدث عنه تفصيلاً فيما بعد، وكذلك (محمد فضولي) و(نظامي كنجوي)، لكن بعض شعراء القرون المتأخرة كانت لهم بصمات مهمة بهذا الصدد أيضاً، فقد ظهر أحد هؤلاء الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو (ميرزا علي أكبر صابر)، الذي عرف باسم (صابر) حيث يعد أحد أعلام هذا الاتجاه، من حيث اعتماد الشعراء على بساطة اللغة والتعبير وسلاسة التصوير الفني، ومن ثم توظيف عنصر الوصف وسيلة من وسائل تناول قضايا المجتمع والإنسان. وبرغم أن هذا الجانب المتعلق بعنصر الوصف أو التصوير الفني قد كان أحد ملامح الشعر عند (نسيمي)، إلا أن طرائق كل من الشاعرين تباينت واختلفت وسائل التعبير فيها، ذلك أن الشاعر (صابر) عمد في رومانسيته إلى النقد الاجتماعي، ومحاولة تبيان مساوئ الواقع وسلبياته من أجل

تعريفها، ومن ثم تجاوزها وكأنه بهذا قد أوجد رومانسية خاصة به، هي أقرب إلى الواقعية النقدية بالمقام الأول.

من نتاجات (صابر) في هذا الإطار ديوان شعر معروف بعنوان "كتاب هوب هوب"، لجأ فيه إلى عنصر الرمز الجزئي، الذي يعمد فيه الشاعر إلى تضمين بعض قصائده رموزاً جزئية في ثنايا كل قصيدة، حتى إننا قد نلمس هذه الرمزية في عنوان الكتاب، الذي يعطي دلالة التعبير عن مفهوم الارتقاء والتسامي الذي ينشده الشاعر للمجتمع والإنسان.

أما ما يضاف إلى هذا الشاعر فهو ما أشرت إليه مسبقاً من اتسام رومانسيته بعنصر الشعبية، لهذا فقد ذهب بعض النقاد إلى أن الشاعر كان رائداً لمدرسة جديدة في الشعر الأثري، هي مدرسة الشعر الشعبي التي أكسبته مكانة مرموقة بين أفراد المجتمع الأثري، مما دفع بالأوساط الأدبية لأن تلقّيه (بالشاعر الشعبي).

ومن أعلام الاتجاه الرومانتيكي، وممن تتلمذوا على مدرسة (فضولي) قديماً و(صابر) حديثاً (ميرزا علي معجز) و(محمد قولي زادة)، الذي كان شاعراً وقاصاً وناقداً مجيداً كذلك، كما أنه قدّم نتاجات مسرحية في قالب رومانسي شفاف أيضاً، إلا أنه سار فيما بعد على النهج الواقعي في الإبداع الأدبي، وكان من أشدّ المنادين بالديمقراطية في بلاده آنذاك.

لقد اتخذت الرومانتيكية في الألب الأثري قواعد أساسية تحرك من خلالها شعراء متعددون في التعبير عن قضاياهم، وواقعهم، وعالجوا مشكلاتهم وهموم واقعهم المعيش، من ذلك تركيزهم على الإنسان ذاته بوصفه محور المجتمع وجوهره، فصوروا مشاعره وخلجات نفسه، وعواطفه المشبوبة، وانفعالاته، وأحاسيسه، وخيالاته، وتأملاته في الذات والكون، ذلك كله عبر قواعد من المصادقية والشفافية والعمق والتفصيل.

لقد ترنم شعراء أنريبيان في القرن الثاني عشر الميلادي بالإنسان، قبل ظهور الرومانتيكية بوصفها لتجاها في الفن والأدب في أوروبا، وركزوا على عنصر التصوير الرومانسي، الذي يحدد ملامح هذا الإنسان شعوريا، ويقف على إحساساته وتأملاته وطموحاته، بل وألامه تجاه الذات والكون والحياة والواقع^(١٣).

ولعل من أكثر رواد هذا الاتجاه عمقا في التعبير عن تلك الجوانب، وتصوير مواطن الذات البشرية، وتصوير مشاعر الإنسان وإحساساته بعمق وصنق ثلاثة شعراء، نجحوا في وضع أسس مدرسة رومانسية على قدر كبير من التأثير في الأجيال التالية في الحياة الأدبية الأثرية، والشعر بخاصة، هؤلاء الشعراء هم (نظامي كنجوي) و(خاقاني) و(عماد الدين نسيمي). لقد وقف دارسو هذا الاتجاه في أنريبيان وأشاروا إلى أنه يخالف مثيله في أوروبا، وكثير من دول العالم في سمتين اثنتين، اتسمت بهما الرومانتيكية في الأدب الأثري، الأولى منهما هي تلك الطبيعة الشعبية التي جعلت من أشعار بعض الشعراء آنذ متداولة على ألسنة الناس العاديين، مما أكسبها، وشعراءها مكانة اجتماعية مرموقة، والثانية منهما هي ما يمكن أن نطلق عليه البعد الواقعي في الاتجاه الرومانسي، وقد اتضحت معالم هذا البعد في القرون التالية بصورة أكثر دقة وعمقا، كما أشرت إلى ذلك في معرض حديثنا عن أشعار (صابر) و(معجز) وغيرهما. ولعل الشاعر (عماد الدين نسيمي) في حركة الريادة الشعرية لهذا الاتجاه أن يكون نموذجا رائعا لهذا التوجه.

عماد الدين نسيمي

يمثل (عماد الدين نسيمي) الجيل الثاني في ريادة الحركة الشعرية الرومانتيكية الإنسانية في الشعر الأثري فهو من شعراء القرنين الرابع عشر والخامس عشر، إذ كان مولده في عام ١٣٧٠م، في حين كانت وفاته

في عام ١٤١٧م، وهو يعدّ من أكثر أعلام الشعر الرومانسي في مرحلة نضجه عمقا وشمولية وإنسانية، وكان يمثل الروح الشعبية في أشعاره، من جانب، إضافة إلى أنه كان يكتب قصائده مستقيا مضامينها وأفكارها من واقع حياته، والآخرين من حوله، من جانب آخر، لهذا عدّه النقاد أحد رواد ما يسمى بالاتجاه الرومانسي ذي النزعة الواقعية، حسبما أشرت إلى ذلك من قبل.

يقول باحث حول هذا الجانب تحديدا عند (نسيمي):

"إن مواضيع الحب الواقعي، والجمال، والعاطفية، تحتل مكانة مرموقة في القصائد الشعرية التي أبدعها (النسيمي) في مرحلة شبابه. في هذه القصائد التي عبّر فيها الشاعر عن الجمال تعبيرا شعريا رقيقا، نرى الشاعر يشبّه طلعة حبيبته بالقمر تارة، وبالشمس المشرقة طورا"^(١٤).

من أشعاره التي جسدت هذه الجوانب بشكل مباشر قوله:

"إذا أطلّ وجهك وشعرك المسترسل على العذار

لاختفى القمر حياء واحتجبت شمس النهار".

انتم شعر (نسيمي) بشكل عام بالنزعة الإنسانية، وفيه يتخذ من الإنسان، مشاعر وأحاسيس ورؤى ذاتية، محاور لتعبيره الشعري وتصويره الفني. إن ذلك العالم الباطني للإنسان بمفهومه المطلق والشمولي هو القاعدة الأساس التي ينطلق منها (نسيمي) في شعره، كما أنه ينظر إلى الإنسان بوصفه قيمة بشرية سامية، وقد عبّر عن هذا في شعره بشكل واضح ومباشر، حتى إن بعض الدارسين يرون في مفهوم الإنسان لديه، وطريقة التعبير عنه، معنى وجوديا صوفيا فلسفيا، لهذا لُقّب عند بعض النقاد بالشاعر الفيلسوف أو الفيلسوف الشاعر. ومما يؤكد ذلك قصائد كثيرة له، منها قوله:

يا من تمجدّ الحجاره

بالجواهر الفريد

ليس الإنسان أعلى الدرر

والجواهر في الوجود

بكماله وجماله ١٢ *

ترتكز الفلسفة الشعرية الوجودية الصوفية عند (نسيمي) في قناعته الذاتية بأن الإنسان إنما يأخذ في التسامي والارتقاء الدائمين، في ظل الكشف عن مكنون نفسه السامية، وأفكاره العظيمة، وهذا هو دور الشعراء والمبدعين، حسبما يرى (نسيمي)، وعليه فقد أخذ هو يعالج هذا المحور الوجودي المهم، بل إنه تجاوز ذلك في اتساع رؤيته الإنسانية تلك، فنadí في شعره بوجوب تقديس الإنسان بصورة تبدو مبالغاً فيها، وقد دفع حياته ثمناً لهذا الفهم الخاص، حيث أعدم في حلب بسوريا، كما نقول سيرة حياته، في عام ١٤١٧م، إذ حوكم قضائياً هناك، نتيجة آرائه وأفكاره التي بدت للآخرين غريبة آنذاك بل تجاوزاً للمعقول.

(لنسيمي) قصائد غزلية كثيرة، ضممتها أفكاره تلك، كما ضممتها إحساساته ومشاعره الجياشة تجاه الآخرين من حوله، وقد اتخذ من الحب إطاراً إنسانياً شمولياً مطلقاً، لا يحده زمان أو مكان، لهذا فإن خطاب (نسيمي) الشعري دائماً هو خطاب عام، يقرأ فيه المتلقي لغة نفسية تخاطبه هو دونما محدودية زمانية أو مكانية .

وكما كان نخبة من الشعراء المجيدين في أنزبججان، كان (نسيمي) أيضاً، لسان حال واقع برمته، يعيش الأحداث الحياتية على تنوعها، وظروفها، ومتغيراتها المتلاحقة المتسارعة، مما هباً لتفاعل عناصر الرومانسية عند شعراء هذا الاتجاه بمفاهيم التصوف، وقنوات التأمل في الكون، مما ولدّ تسامياً في الفكر عندهم، والقدرة على تحليل أسباب

الأحداث الحياتية المعاشة، ولعل هذا أن يكون دافعا لبعض الشعراء ونسيمي أحد هؤلاء، لأن يرتدوا إلى النفس، ويحركوا ضمن إسارها الذاتي، ولا يخفى ما لهذا الارتداد من شعور بسوداوية الواقع المعيش، والإحساس باليأس والقنوط، وقد تضمن شعر (نسيمي) نماذج بلورت هذه الجوانب بشكل مباشر، في إطار من العاطفة الجياشة وشفافيتها، واتخاذ الخليل أو الحبيب أو الصديق مجالا للتنفيس عن الذات، وهمومها، وطرح آمالها وآلامها على بساط التعبير الأدبي، ليكون للجزل سبيلا مباشرا لذلك، وإن بقي الأمر عند (نسيمي) أقرب إلى المفاهيم الإنسانية المطلقة، فيما ذكرت من قبل.

ضمن هذا الإطار، وفي تعبير مباشر يقول (نسيمي)، داعيا إلى التمسك بالخصال الحميدة، والفضائل الإنسانية والقيم السامية:

ثلاثة بعكزن صفو الحياة

إليك بها إذا كنت من أهل للنجاة

الجليس السوء فالجار الشرير

وللزوجة الذميمة وهي شرّ العقاب".

عاش (نسيمي) في زمن التيموريين، أي زمن احتلال (تيمورلنك) لأذربيجان، في القرن الرابع عشر الميلادي، ولعل هذا أن يعطي دلالة مهمة لتوجه الشاعر الرومانسي الإنساني، فالحياة آنذاك كانت تشهد متغيرات على الساحة السياسية والثقافية والفكرية، في مجتمع يبحث عن هوية وكيان، ووجود، في ظلّ محتل للأرض والشعب، ولا يخفى ما لهذا كله من كبير تأثير على نفسية الشاعر وإحساسه ومشاعره ومن ثم في تشكل آماله في غد أفضل، ومن هنا تولّد خطابه الإنساني في شعره، ودعوته الدائمة لتقديس هذا الإنسان، حسبما يرى.

وبرغم ذاتية الرومانسية من حيث كونها تنطلق في الأساس من مشاعر الشاعر وإحساساته ورؤيته الذاتية تجاه نفسه والآخرين، إلا أن (نسيمي) لم يقتيد فحسب بحدود هذه الذاتية، بقدر ما نجح في إحداث تفاعل بل تلاحم بين جانبي الإبداع عنده، وأعني الرؤية الذاتية، وطريقة للتناول الموضوعية للواقع من حوله. لقد كانت وقائع الحياة من حول الشاعر في الفترة التي أشرنا إليها تنسم بالقلق والتوتر وصخب الحياة الشديد، نتيجة ما كان يشهده من معارك ومطاحنات، على أصعدة متعددة، كان تأثيرها شديداً على الجماهير، التي أخذت تنطلق للحرية والاستقرار، والاستقلال، والحياة الآمنة المشرقة. في ظل هذا كله عاش (نسيمي) يحمل معاناة شعبه وأرضه، وأخذ يعبر عن تلك المرحلة، بآلامها ومعاناتها، وبآمالها، فنضجت مداركه، واتسعت دائرة رؤيته للكون والإنسان.

إن شعر (عماد الدين نسيمي) يتسم باللغة الجماهيرية، وهي لغة الإبداع التي تتحرك في قوالب من البساطة التعبيرية، والمباشرة التصويرية، كما أية لغة توجه للجماهير، فهي ليست بحاجة إلى مراجعات لغوية، والكشف عما يتسم بالغموض والإبهام فيها، بل هي بحاجة إلى ألفاظ تصل من أقرب الطرق وأسلسها، وأكثرها تأثيراً في المتلقي، كما أنها لغة لا توجه في الأساس إلى النخبة المثقفة، ذلك لحاجة الجماهير لها في الظروف التي تولد لديها مشاعر القلق والخوف والترقب .

لقد وظّف الشعر لدى قراء تلك المرحلة باعتباره عند كثير من شعرائها، وعلى رأسهم (نسيمي) أداة تعبير "عن الأحاسيس تارة، وبوصفه أداة تربوية وخلقية فنية غير مباشرة، تارة أخرى"^(١٥).

لقد نجح (نسيمي) في هذا الصدد في توظيف الشعر اجتماعياً، في قوالبه الرومانسية، بوصفه سبيلاً فنياً وإنسانياً لإحداث التأثير المباشر لهذا

الشعر في قاعدة كبيرة من القراء، فكان ذلك سببا في تداول نماذج منه على الألسنة.

يقول في تأكيده على قيم إنسانية، ورفضه لأخلاق منمومة في المجتمع:

"حذار من مساوئ الأخلاق
الكنب والبغضاء والنفاق
ثم الحسد والبخل والاعتياب
وأذية الناس بدون الحساب
والخبث والتهمة والنميمة
ومثلها الظرافة الذميمة " .

ولعل تفاعل (نسيمي) مع الجماهير في تلك الفترة، ومشاركتهم، من خلال شعره، إحساساتهم وآلامهم وآمالهم، ما دفعه إلى توظيف اللغة الشعبية في بعض الأحيان، ومن ثم اللجوء إلى الفولكلور، ليستقي منه بعض مخزونه الفكري والثقافي والإنساني، وقد أشرت في موضع آخر من هذه الدراسة إلى ظهور اتجاه شعري اهتم بتوظيف الفولكلور، لغة ومضمونا في الإبداع الأثري، في مراحل متعددة من مسيرته، وإن اختلف الأمر عند (نسيمي) هنا إلى حد ما، حيث قدّم نماذج شعرية ضمن هذا الإطار في قولب اتسمت بالحس الفلسفي وبالرؤية الكونية، وإن عالجه (نسيمي) في تعبيرات لغوية سلسة ومباشرة أيضا، انطلاقا من مفهوم اللغة الجماهيرية التي نوهنا بها من قبل. من أشعاره في هذا الصدد قوله:

"يجب أن تقطع اليد التي
ليس فيها غير الشر للبشر
ألف تحبيذ ومرحى ليد

تصنع الخيرات وتعطي الثمر".

ومنها قوله أيضا:

" وإذا الظالم لم يزرع سوى

بذر عدوان غير عصيان وعنف

من بذور مثلها يوم الحصاد ؟

وبالفؤوس تقطع الأشجار

لتصبح فريسة للنار

أما التي ثمارها الرمان

من زخمة الفأس لها أمان " .

المحبوب والطبيعة عند نسيمي

توحدت عند (نسيمي) في أشعاره الرومانسية الإنسانية عناصر متعددة، من ذلك فكرة المحبوب، برمزيتة الشمولية، ذلك أن الإنسان هو محور الحب عنده، يبنه مشاعره وإحساساته ورؤاه، وإلى جانب ذلك توظيف عناصر الطبيعة المحسوسة من حوله، وقد نجح (نسيمي) في إحداث تفاعل إنساني جميل بين عنصرَي (المحبوبة والطبيعة) في تعبيرات شعرية شفافة ألقة، ضمن تناسق رائع وبديع مع عنصر اللغة البسيطة المباشرة، وبهذا يكون (الثالوث) التعبيري عنده هو للكاشف الجيد عما يختمر في باطنه من إحساسات ومشاعر .

إن (نسيمي) يفعل دور الطبيعة في الكشف عن مكنون نفسه، حيث يجسدها في إطار إنساني ملموس وفي هذا الصدد يقول في إحدى قصائده، ضمن عاطفة الغزل المباشرة، وإن بقي الحبيب ذا دلالة إنسانية أيضا:

" لَمَّا أَطْلَلْتُ صَبَاحًا بِجَمَالِكَ الْفَتَانِ

يَا مَلِكَ الزَّمَانِ

عَلَى الْمَرْجِ وَالنَّمَنِ

تفتحت الزهور وابتهجت

في رقصة الياسمين وهلت مشرفة

من حسنك الفتان

في كبد السماء

نيرة الزمن " .

وتتسع دائرة الرؤية الإنسانية ودلالاتها عند الشاعر في مقطع آخر

من القصيدة ذاتها، وتبدو أقرب إلى التداول الإنساني الفلسفي، يقول فيه:

" فذاتك طاهر

منقطع النظير

والبرقع يتلاشى

من ضوء عارضك المنير

فلما أبصرت عيني

ذلك الغيب الغتان

عجبت باللعل المعلق

تحت الأصداف المرمرية

ويا له من حشمة الحفل

الذي يليق بالملوك والسلطين

يعزف فيه الناي والعود والرباب

والقانون

والمطرب يغني أنغاماً رائعة

وتكرر الكؤوس دورة متتالية " .

وضمن حدود الرؤية الإنسانية الفلسفية تبدو عاطفة الحب عند

(نسيمي) أكثر شفافية ورقة وعذوبة. يقول الشاعر معبراً عن إحساساته

تجاه المحبوب ، ويجسد شعوره بالواقع المعيش ، وإدراكه نبضه السامي :

"ولكن ...

هل تغيرت دورة الأفلاك

وهي تكور في أيامنا

رأساً على عقب

فقد بات رهين القفص

القمرى للشادي

وبات يجوب المروج

للغراب الناقق " .

ثم تحمل عاطفة الشاعر كما هائلا من الإحساس بالواقع، واقع المحبين المتطلعين لإثبات كيانه، وتحقيق مأربهم، ضمن الرؤية الإنسانية الفلسفية ذاتها، فيقول في مقطع نال له:

"وتعالت إلى السماء

صيحة تظلم العشاق

وبات الزاهد المراني

يتنعم من اللذات

فارغ البال " .

لقد بقي (نسيمي) - كما نخبه من شعراء أذربيجان - فيما ذكرت مسبقا، في جوهر الحدث الواقعي الحياتي، مشاركا فيه، معبرا عنه، مجسدا جوانب منه، اتخذها بوابات للتعبير والتصوير الإبداعي عنده، ولم يكن على هامش واقعه، إذ كان له دور في الكلمة التي يؤديها باعتبارها سلاحا مؤثرا، على أصعدة فضاله الحياتي في زمانه، مؤكدا على حق الجماهير، التي ينادي بلسانها وإحساسها، في الحرية والحياة المستقلة الآمنة، وعليه فقد كانت بعض أشعاره، كما ذكرت آنفا، لسان حال فئة عريضة من جماهير شعبه، إذ كان يحس بآمالهم وآلامهم وطموحاتهم الوطنية النضالية،

كما أن شعره كان في بعضه وسيلة تنبيه وتحذير، بل تنوير لجمهور شعبه، ولعل في قوله:

"إذا سلب قاطع الطريق

أموال القافلة بأسرها

فلا عجب في ذلك

إذ ليس هناك من يسهر عليها، أن ينكرنا بقول (شوقي) في الألب العربي الحديث، الذي يحمل البعد الإنساني والوطني والتنويري، والتحذيري ذاته :

"وإذا فرق للراحة اختلاف

علموا هارب الذئاب للتجري".

لقد ارتكزت رومانسية الشعر الأندري على محاور أساسية إذن، يمكن إجمالها عند (نسيمي) في نقاط محددة، وهي الإنسان والتأمل والحزن والألم، ذلك في قوالب الشعر الإنساني الفلسفي عنده .

وبرغم فلسفية الرؤية عند (نسيمي)، وخصوصية طريقته في التعبير الشعري الرومانسي، قياسا لشعراء أنريين آخرين، فإن الشاعر قد عمق في بعض أشعاره من استخدام عنصر العاطفة، مستندا إلى بعدين اثنين أساسيين في التركيبة الفنية، الأول منهما هو استخدامه للغة البسيطة السهلة، غير المعقدة ، لفظا ودلالة وتعبيرا، والثاني منهما هو اعتماده على عنصر التصوير الفني. إن الصورة عنده نابضة حية، متحركة وفاعلة، ذلك ضمن تجسيد عناصر الطبيعة، وإضفاء مسحة الحياة والنبض عليها. يقول في مقطع له:

"أبتها الحبيبة المحبوبة

إن خذك المتورد

أخجل وردة البستان

وأبطل شهد شفتيك

حلاوة الشرابات المعسولة " .

بينما في بعض شعره نراه يعمد إلى الرمز الجزئي البسيط، من خلال تفعيل اللحظة الإنسانية الشعورية التي يحياها، إذ يقول:

"إن دمعاً الحسرة واللوعة

تتدفق من مآقينا

مثل أنغام الرباب المتدفقة

لما الحبيب فلا يسايرنا

لنقيم حفلة " النوروز "

من قهوة العشاق

كي تستقيم ألحان الأرغن (الحسيني) .

وتهدي إلينا الحبيبة

(شهناز) من كرمها

ونغمة الجهاركاه

من ثغرها اللطيف " .

ثم نراه يوسع دائرة الرمز والرؤية الفلسفية، حتى لتبدو الصورة الشعرية أكثر غموضاً في قوله:

"وسيرفع أنيني مثل الجرس

في نغمة " السجاة "

حتى تقصد " الحجاز " حبيبتي حسنة

الصوت

وأرى الناي (العراقي) أعزّم

(الأصفهان)

ليخلق كالروح

في مسير (للرحاب)
 إن وجهك (المبرقع) فرض (حصارا)
 على قلبي
 تعالي ، دعي (المخالف) " .

لكنه يعود إلى أرض الواقع، معمقا من عاطفة إحساسه بالمحبوب،
 ساميا بحبه وعاطفته، متساميا بالمحبوب أيضا، إذ يقول:

" أيتها الحسناء المدللة
 إذا نطق (نسيمي) بكلمة العشق
 في نغمة (الشور)
 سترين (سعدي الشيرازي)
 في نشوة الوجد " .

وفي القوالب نفسها التي اتخذ منها (نسيمي) قنوات للتعبير عنده،
 ضمن حدود رؤيته للإنسان للفرد، نراه يركز على عنصر الألم والعذاب
 والحزن، ولعل هذا أن يكون راجعا لقسوة الواقع الذي كان يحيا في كنفه،
 ولظروف الحياة من حوله، ومن ثم فقد تحرك شعره في معظمه في قوالب
 الحزن والألم تلك، وكأنه أراد أن يتخذ من الألم الذاتي للإنسان الأثري
 سبيلا للتعبير عن آلام البشر جميعا، تحقيقا لما يطلق عليه مفهوم التطهير
 الذي كان الإبداع سبيلا لتحقيقه، وبخاصة في المسرح، حيث جسدت
 مسرحيات عالمية متعددة هذا المفهوم، مثلما كان الحال عند المبدع
 (شكسبير)، ما دفع ببولتين لأن تتوه بمفهوم "التطهير" في مسرحه بشكل
 مفصل^(١٦).

لقد جاءت عاطفة معظم شعراء الرومانسية، ومنهم (نسيمي)
 "متحركة في قوالب من الحزن والألم وبدا للمتلقي أن هذا الحزن ذو طابع
 إنساني مطلق، فكان الشاعر الأثري يحمل على عاتقه خلاص الإنسان في

كل زمان ومكان، وكأنه أيضا يحمرّ في أعماقه بآلام البشر وآمالهم جميعاً^(١٧).

ضمن حدود هذا المفهوم "مطلق الألم الإنساني" يقول (نسيمي):

" إن وجهك المحاط بشعرك الفاحم

يشبه القمر ، البدر

والذي يدرك هذا القول

يعلم المقصود منه

لقد اسودّ نهاري كالليل

بعد النظر إلى

سواد شعر الحبيب " .

وضمن الإطار الرومانسي الشفاف ، يقول (نسيمي) :

" عندما يبدأ صدى البلبل في الصباح

يلتهب صدري ، ويعلو الآه

والدمع يسيل حتى الحجر تعالى صراخه

من صراخ البلبل المسكين

من شدة الكرب والكرى " (١٨) .

ثم يقول في الإطار نفسه ، وإن ضمّته بعداً إنسانياً فلسفياً صوفياً:

" إن الدنيا والآخرة لا تساويان غبار قدميك

فيا له من له بصورة الآمي

وبشر لا يدرك كنه ذاته

أين الورد النضر الطري البديع

من نضارة خديك النضرتين

الطريتين أبداً " .

إن (نسيمي) في أشعاره العاطفية تلك، يتخذ من المرأة "المحبوب" رمزا لمجتمع برمته، فهي رمز للوطن والأرض والناس جميعا من حوله، بل إن الدائرة الرمزية هنا تتسع في دلالاتها لتشمل البشرية كلها ولعل هذا ما كان يزيد من حجم إحساساته بالألم والعذاب، إلا أنه برغم هذا فقد كان يهدف _ حسبما أرى _ إلى تفعيل دور المرأة الأثرية في فترة نضال شعبها من أجل حريته، فهو قد أراد، حتى بفهم دلالات لغته المباشرة والمحدودة، كسر جمود لحظة النكوص والخذلان والاستسلام التي رأى المرأة الأثرية عليها آنذاك، كما يبدو، فحاول إخراجها من بوتقة السلبية تلك، إلى مصاف أسمى، لتأخذ دورها المتميز، ولإحداث النبض الاجتماعي المستهدف، ولتحريك المرأة بفاعلية وإيجابية.^(١٩)

إن (نسيمي) في شعره كان يحمل هم واقعه وشعبه، لهذا فإنه لم يفرق في رومانسيته في قوالبها العاطفية المباشرة فحسب، بل نجح في توظيف هذه الرومانسية ضمن أطر الواقع الذي يحياه، بصخبه وتوتره، وكان يتخذ من شعره وسيلة للتنبيه لاحتمية الخلاص من ذلك الواقع، حيث الحرية والحياة الآمنة المستقرة لشعبه، لهذا فإن رومانسيته _ كما أشرت من قبل _ اتسمت بهذا الحس التأملي لعذاب الإنسان وألمه على مساحة العالم كله .

في قصيدة له ، يجسد هذه المحاور بشكل مباشر، إذ يقول، منبها ومحذرا:

" لماذا يا ترى هذا للتعامي

من الزاهد لدى رؤية الحق

فهل هو ينفر من الخالق

مثل الإبلis الماكر " .

ولعل هذه الرؤية الواقعية المباشرة هي التي أكسبت رومانسيته خصوصيتها، من ناحية، ومهدت لظهور الواقعية النقدية، ومن ثم الواقعية الجديدة في الأدب الأثري من بعد، من ناحية أخرى، إذ إن فكرة الإنسان، وفكرة العذاب والألم والموت، بقيت محاور أساسية لتلك الواقعية، بمنحائها الجديد، تلك التي دعت إلى "حتمية انبعاث الروح الإنسانية المتحررة من الذعر، أمام القمع الآلي اللفظ، وحيث الصراع الأبدي، بشر ضد بشر، وإنسان ضد آلة"^(٢٠)، كما يقول بعض النقاد، والتي لم تخرج في روحها عما ذهب إليه (نسيمي)، وشعراء كثير آخرون في أنريجان حتى في بعض أشعارهم الرومانسية، كما لاحظنا من قبل .

لقد دعا (نسيمي) جماهير شعبه للتنبه واليقظة وأخذ الحيلة، وإلا فإنهم فاقنوا كياناتهم ووجودهم لا محالة، لهذا فقد جاءت صرخاته الشعرية في بعض الأحيان عنيفة في وجه المتخاذلين الساعين إلى مصالحهم الشخصية على حساب مصالح الأمة، إذ يحاولون زرع الضغينة والحقد، والمفاهيم السلبية المغلوطة، معززين الظلم واللاعدل والجبن والإذلال .

في هذا الإطار يقول (نسيمي) في صرخة عنيفة حادة، تأتي في قالب إحساسي صادق ومباشر وصريح:

" لكل رجل جبة وعمامة ، ولكن أواه

لا أرى رأسا بين الأكوف تليق بالعمامة " .

ثم يحسم دلالات الصرخة حين يقول :

" إن معركة الحب لا يدخلها إلا الشجعان

ولا محل من الإعراب فيها للجناء الأذلاء"^(٢١).

وفي الدائرة نفسها يتحرك (نسيمي)، ولكن في قالب فلسفي، تتسع

فيه دائرة الاندهاش والتساؤل الإنساني الشمولي، إذ يقول:

" إنني أنظر في دورة الأفلاك

نظرة حائر متسائل

ترى ما هو أصل الفلك ومنشأه ؟

ومن أين الملك وخلقته ؟

وما هو الداعي لرغبة الملك

في صورة الإنسان ومطلبه منها ؟

لماذا ينشر قرص الشمس الناري

نوره ، على الكرة الترابية

ترى ، لماذا النور والنار في مشعل واحد؟^(٢٢).

إن من أهم ما يمكن الإشارة إليه في مجمل شعر (نسيمي)، كما أشرت إلى ذلك من قبل، هو لغته الشعرية، تلك التي اتسمت بالبساطة والسهولة والمباشرة أيضاً، كما أنها جاءت متقنة الاستخدام، سواء في قولها المباشرة، أو في إطار يتضمن دلالات ورموزاً ساعدت في الكشف عن رؤى الشاعر وأفكاره وإحساساته، ولا يخفى أنه كلما كانت اللغة متقاربة بشكل جيد، كما يقول (لودج)، كان للتوازن أقرب إلى الوضوح والإدراك، ومن ثم بدا سهلاً على الشاعر إحداث التوازن كذلك بين عناصر العمل كلها، لتشكيل بنية القصيدة الفنية السليمة، ناقلاً معها القضية من خلال تلك العناصر المتضاربة، وبخاصة عنصر الفكرة وعنصر اللغة، حيث يتحقق التكامل الفني للعمل كله^(٢٣).

وقد نجح (نسيمي) في توظيف عنصر اللغة الشعرية في قلبها الاجتماعي أيضاً، وقد أشرت إلى تحديد هوية اللغة الجماهيرية ذات الطابع الاجتماعي وسماتها ودوافع الارتكاز عليها عنده من قبل، وهو بهذا يجسد البعد الاجتماعي المستهدف من شعره، وقد نوه باحثون بقيمة هذه اللغة في معرض حديثهم عن فاعلية اللغة في إيجاد تواصل حميم وفاعل بين الشاعر والواقع والآخرين من حوله ضمن هذا الإطار، فقال أحدهم:

"إن اللغة في الإبداع لا بد أن تعطي أبعاد الواقع الاجتماعي المعيش، فهي نقطة ارتكاز مهمة للمبدع لإيجاد العلاقات الإنسانية التي توحد بين عناصر المجتمع، وتحدد معالم الفعل البشري فيه"^(٢٤).

تتسم لغة (نسيمي) فوق هذا بكونها لغة نفسية، يراعي فيها الكشف عن مكنون نفسه والآخرين من حوله، في جانب، ويضمئتها إحساسات وروى نفسية على قدر كبير من الشفافية والرقّة والعذوبة والسهولة، في جانب آخر. إن اللغة الشعرية النابضة عند (نسيمي) ضمن حدود التحرك والمعالجة النفسية، إنما تتحرك أيضا في حيز زمان نفسي، تتسع دائرته _ كما أشرت إلى ذلك من قبل _ لتشمل الزمان المطلق، ومن ثم المكان المطلق، أي أنها تخرج من حيز محدودية العنصرين، ومحلية التعبير اللغوي، إلى آفاق إنسانية سامية غير محدودة. واللغة في مثل هذه الأجواء النفسية، إنما تتعامل مع واقع نفسي لكل من المبدع والمتلقي، وهنا تكمن قيمة اللغة الشعرية الحقيقية في المقام الأول، وهذا ما عبّر عنه أحد الباحثين في معرض حديثه عن لغة الإبداع ودورها في تنظيم العلاقات الحتمية بين المبدع والمتلقين، بل بينه وبين واقع برمته^(٢٥).

لقد نجح (نسيمي) في صياغة لغته الشعرية، لفظا ودلالة، في قوالب نفسية جميلة، لكنه عزز هذا الجانب اللغوي بتوظيف عنصر التصوير الفني والخيال الفني أيضا، فيما أشرت إليه مسبقا، وكانت لغته التصويرية هي إحدى سماته الشعرية، وهي أيضا خاصية مهمة من خصائص إبداعه بصورة عامة .

إن الصورة الفنية بشقيها المباشر والدلالي عند (نسيمي) بدت أقرب إلى السهولة واليسر في فهمها والوصول إلى كنه مضمونها ودلالاتها، فهو في جانب يعمد إلى عناصر الصورة الفنية اللبانية المباشرة، التي تستند إلى علوم البيان المعروفة في الإبداع الأدبي، فالتشبيه والاستعارة والكنية،

على تعدد أشكالها ومضامينها تبدو واضحة، سلسلة الفهم عند (نسيمي)، كما أن الصورة الدلالية النفسية أيضاً، في جانب آخر، تبدو بالصورة السلسلة ذاتها والإدراك المباشر لها. لنقرأ نمونجا من أشعاره يوضح هذه الجوانب بشكل جليّ في قصائد عاطفية يضمّنها دلالات إنسانية لا يخفى إدراكها في قراءة لدلالة المحبوب هنا:

" تعال ، أحببت عيونك

فدبت نفسي لشعرك المعطر بالعنبر ،

لأنك منحتني أسرارك

حبيبي ، تعال خذني إلى بابك

يا من ينير جمالك الشمس

ويخجل القمر من حسنك " .

وتأخذ الدلالة في الوضوح والجلاء أكثر، حين يعمق من عناصر

التصوير الفني في قوله :

" يا من شعرك يستر الشمس

يا حورية تخجل الشمس من حسنك

إن الشمس حين رأتك

سكرت مخمورة " (٢٦) .

خلاصة:

من خلال استعراض شعر (عماد الدين نسيمي)، في واقع الحياة الأدبية الأثرية، فإنه يمكنني الإشارة إلى أن أهم محاور دار حولها شعره، إنما تمحورت في مجموعة من الأفكار والروى والقناعات الذاتية للشاعر، تلك التي تبناها واتخذها سبيله ووسائله وطرائقه الفنية في التعبير الشعري والتصوير الفني.

من ذلك أن شعره كان أقرب إلى للمعالجات العاطفية الرومانسية، التي ارتكزت على مادة الواقع، بما يعتوره من نبض وصخب وتوتر، فلم يكن هذا الشعر بمعزل عن واقع الحياة، ومتغيراتها على أصعدة مختلفة. ومن ذلك أيضا ما اتسم به شعره من مسحة الصوفية والوجودية، تلك التي تمحورت قصائد عديدة له حولها، وعبر من خلالها عن فكرة رئيسة هي المحور الأساس في رؤاه وقناعاته، وهي الإنسان بمفهومه المطلق والشمولي، حيث وصل إلى حد "تقديس" الإنسان للفرد، الذي كان هو نفسه ضحية مباشرة، نتيجة التعبير عنه، وحمله أمانة إنصافه، والبحث عن العدل في حياته، وخلصه من واقع مأساوي مأزوم.

ومن ضمن محاور شعره الأساسية _ كما أشرت إلى ذلك من قبل _ توظيفه لجوانب الحزن والألم والعذاب الذاتي، التي كانت منطلقات فئة من شعراء أنريجان، على مدى حقبة خلت، نتيجة مأساوية الواقع، من جانب، والتحرك من أجل تجاوزه والبحث عن كيان، في عالم أكثر استقرارا وأمانا من جانب آخر، وإن كان (نسيمي) قد امتاز بخصوصية في هذا الصدد، إذ انتقل من محدودية هذا الحزن وذلك الألم، إلى آفاق أكثر إنسانية وشمولية وإطلاقا .

لقد نقل (نسيمي) هذا كله في شعره، مضمنا إياه، في كثير منه، مسحة فلسفية وجودية، دفعت بالنقاد لأن يلقبوه بالفيلسوف الشاعر _ كما أشرت إلى ذلك من قبل _ وإن كانت قصيدته المسماة أنا هي التي قد وضعت أساس تلك التسمية عندهم، إذ كانت المنطلق الأهم للشاعر لبلورة فكرة الإنسان الفرد عنده، رمزا لقضية محورية للوجود بأكمله، فالأنا عند (نسيمي) هي أنا فردية في جانب، لكنها عالم ينطوي على أسرار الموجودات كلها، في جانب آخر .

في قصيدته (أنا) يقول (نسيمي)، راسما حدود فلسفته الوجودية
المشار إليها:

"أليس الإنسان أعلى الدرر

والجواهر في الوجود

بكماله وجماله ؟" (٢٧)

الهوامش

* أنريجان: هي إحدى جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق، نالت استقلالها في عام ١٩٩١م، بعد أن خضعت لحكم السوفييت منذ عام ١٩٢٢م .

يحدّها من الشرق بحر قزوين، ومن الغرب جمهورية إرمينيا، ومن الشمال الغربي جورجيا، في حين يحدّها من الشمال روسيا، ومن الجنوب إيران. عاصمتها "بأكو"، وعدد سكانها يتجاوز سبعة ملايين ونصف المليون، نصفهم من السنة، ومثلهم من الشيعة. مساحتها تتجاوز ستة وثمانين ألف كيلو متر مربع. تتسم بطبيعة جميلة خلّابة، اشتهرت بالزراعة وبخيراتها من البترول والمعادن. يتصف أهلها بطيب المعشر، وحسن التواصل، وبروح الأخوة الهادئة، والمودة الكبيرة للآخرين. سكانها الأصليون من الأتراك الأتريين، لكنهم في الوقت نفسه يتوزعون بين ترك وروس وكزّ وطالش وتات ويهود وتتار وأرمن وغيرهم. كتب أدبهم بالتركية والروسية والفارسية والأترية والعربية .

١- الأدب الأتري ج ١. دنصر عباس ودفاطمة الزهراء الموافي ود. إمام وردي حميدوف دبي . ط ١ ٢٠٠٣م . ص ٢٣ .

٢- الإسلام والثقافة الأتريجانية. درفيق علييوف. دبي. ط ١ ١٩٩٦م . ص ١٣ .

٣- المرجع السابق. ص ٣٩ _ ص ٤٠ .

٤- الرمز والسيرالية. إيليا حاوي. دار الثقافة. بيروت . ط ١ ١٩٨٠م .

٥- الأدب الأتري. مرجع سابق . ص ٣١ .

٦- المرجع السابق . ص ٣٣ .

٧- سوسيولوجيا الأدب. روبير سكاربيت. ترجمة أنطوان عرفوني. منشورات عويدات. بيروت . ط ١ ١٩٧٨م . ص ٣٦ .

- ٨- نظريات الفولكلور المعاصرة. د.دورسون. ترجمة د.محمد الجوهري و د.حسن الشامي دار الكتب. القاهرة. ط١ ١٩٧٢م . ص١٢ .
- ٩- الشعر والبيئة في الأندلس. د.ميثال عاصي. منشورات المكتب التجاري. بيروت. ط١ ١٩٧٠م . ص٥٢ .
- ١٠- الأدب الأثري . مرجع سابق . ص٥٣ .
- ١١- علم المسرحية. ألدريس نيكول. ترجمة دريني خشبة. القاهرة. ط١ ١٩٦٢م .
- ١٢- البناء للفني في القصة السعودية المعاصرة. د.نصر عباس. دار العلوم. الرياض . ط١ ١٩٨٣م .
- ١٣- الأدب الأثري. مرجع سابق . ص١٠٣ .
- ١٤- عماد الدين نسيمي. حميد أرسللي. باكو. دار النشر والطبع الحكومية. ط١ ١٩٧٣م . ص٢٥ .
- ١٥- الأدب الأثري . مرجع سابق . ص١٠٦ .
- ١٦- تشريح المسرحية . ماريجوري بولتن . . ترجمة دريني خشبة . القاهرة . ط١ ١٩٦٦م .
- ١٧- الأدب الأثري. مرجع سابق . ص١٢٣ .
- ١٨- نسيمي. دار النشر والطبع الحكومية في أذربيجان. باكو. ط١ ١٩٧٣م . ص٦٨ _ ص٦٩ .
- ١٩- محاضرات حول أذربيجان، تاريخها وآدابها. د.إمام وردى حميدوف. باكو. ط١ ١٩٩٦م . ص٦ .
- ٢٠- معنى الواقعية المعاصرة. جورج لوكاتش. ترجمة أمين العيوطي. القاهرة. ط١ ١٩٦٧م . ص٢٣ .
- ٢١- شعراء أذربيجانيون. الأيادي الوردية. باكو. ط١ ١٩٦٤م . ص١٢ .
- ٢٢- المرجع السابق . ص١٣ .

- ٢٣- اللغة في الإبداع. لودج. لندن. ط١ ١٩٦٦م . ص٣٤ .
- ٢٤- البنيوية في الأدب. روبرت شولز. ط١ ١٩٧٥م . ص١٣ .
- ٢٥- الزمن في الرواية. مينديلو. نيويورك. ط١ ١٩٧٢م . ص١٤٨ .
- ٢٦- شعراء أذربيجانيون. الأيادي الوردية. مرجع سابق . ص١٤
- ٢٧- نسيمي. دار النشر والطبع الحكومية في أذربيجان. مرجع سابق.
ص٧٢ .

شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة .. رؤية للحياة

من منظور اجتماعي وسياسي

د. عبدالمريض زكريا^(١)

- ٩ -

وُلد شاعرنا مانع سعيد العتيبة في إمارة (أبو ظبي) في منطقة تدعى "الظهر" في الخامس عشر من مايو سنة ست وأربعين وتسعمائة وألف، وينحدر نسبه من عشيرة "العتيبات" التي تنحدر بدورها من قبيلة "المرز"^(٢).

عمل مع والده بتجارة اللؤلؤ، واقتضى عمل والده كثرة التجول والتنقل من مكان إلى آخر، وتكونت لديه - من ثم - دراسة واسعة بالسفن وتجارة اللؤلؤ، بيد أن هذا لم يصرفه عن طلب العلم؛ إذ قد حفظ القرآن الكريم في سن مبكرة، مما كان له - كما سنرى - أبلغ الأثر في استقامة لسانه وحسن بَيانه.

ولما بلغ السادسة من عمره رحلت أسرته إلى قطر، التي لم يكن لها في هذه الفترة الزمنية سوى مدرسة واحدة، فتعلم فيها وحصل على الابتدائية، فالإعدادية، فالثانوية العامة القسم الأدبي سنة ثلاث وستين وتسعمائة وألف^(٣).

وفي سنة خمس وستين وتسعمائة وألف انتقل شاعرنا إلى بغداد، والتحق بمجاعتها، وحصل منها على البكالوريوس في الاقتصاد، وتخرج فيها بعد أربع سنوات (سنة تسع وستين وتسعمائة وألف).

وما أن أنهى دراسته في جامعة بغداد، حتى طلبه سمو الشيخ زايد في العام نفسه؛ ليكلفه بمنصب رفيع (رئيس دائرة البترول) وهذا يبدأ مشواره العملي منذ تلك اللحظة، وفي هذه السن المبكرة.

(١) الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة عين شمس.

ومع قيام اتحاد دولة الإمارات العربية سنة إحدى وسبعين وتسعمائة وألف غين شاعراً وزيراً للترول والثروة المعدنية، وبذلك أصبح المستول الأول عن شئون النفط في الدولة، وبقي شاعراً هذا المنصب حتى أواخر عام تسعين وتسعمائة وألف للميلاد.

وشاعراً شغوف بالعلم، ولع به؛ إذ لم تلهه الوزارة وتبعاتها من الحصول على مؤهلات عدة منها : شهادة الماجستير من جامعة القاهرة سنة أربع وسعين وتسعمائة وألف في موضوع بعنوان "منظمة أوبك والصناعة البترولية"، وقد ترجمت هذه الدراسة إلى الإنجليزية والفرنسية واليابانية، وبعدها بعامين حصل على شهادة الدكتوراه من الجامعة نفسها، في موضوع بعنوان "دور التترول في اقتصاديات دولة الإمارات العربية المتحدة، وينضاف إلى ذلك أن مُنح عدداً من شهادات الدكتوراه الفخرية من عدد من الجامعات العالمية تقديراً لدوره البارز، وجهوده الملموسة في خدمة الاقتصاد نحو : الدكتوراه الفخرية في القانون الدولي من جامعة (كيو) اليابانية^(١)، والدكتوراه في القانون العام من جامعة (مانيللا) في الفلبين^(٢)، والدكتوراه الفخرية في فلسفة الاقتصاد من جامعة (ثاوث بيلار) الأمريكية في كاليفورنيا، وأخيراً الدكتوراه الفخرية في الاقتصاد من جامعة (ساوباولو البرازيلية).

وقد قبض الله لقدره أن تربي منذ نعومة أظفاره في كنف سمو الشيخ زايد بن سلطان رئيس الدولة، ويحدثنا الشاعر عن هذه الصلة الحميمة التي يعتز بها أياً أعزاز بقوله : "معرفتي بصاحب السمو الشيخ زايد ترجع إلى السنوات الأولى من عمري، كان سموه أول من تفتحت عيني على رؤيتهم ومعرفتهم، وكان بمثابة الوالد بالنسبة لي، وكنت أجلس في مجلسه رغم صغر سني؛ فاستمع إليه، وأتعلم منه"^(٣).

وغير خاف أن هذه العلاقة الحميمة - بين شاعرنا وسمو الشيخ زايد - كان لها أبلغ الأثر في تكوين شخصية الشاعر ونضجه الفكري وعلاقاته الآخرين، فقد كلفه سمو الشيخ زايد بمهام عديدة خارج نطاق عمله؛ ففتح له مجالاً ثرياً خصباً لإقامة علاقات وصدقات مع شخصيات بارزة، بل مع بعض القادة والملوك، وقد أشار في شعره إلى هذه اللحمة مثل علاقته بالملك السراجل الحسن الثاني ملك المملكة المغربية، وصدائقه والملك الراحل فيصل بن عبد العزيز عاهل السعودية الأسبق، ثم امتداد صداقته والملك خالد، ثم خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز، كما تربطه علاقة صداقة مع العديد من رؤساء العرب.

ولم تقتصر علاقته على الرؤساء العرب فحسب، بل امتدت إلى دول أخرى مثل اليابان التي زارها ما يربو على العشرين مرة، وكذلك علاقته برئيسة وزراء بريطانيا السيدة مارغريت تاتشر.

وحري بالذكر في هذا السياق أيضاً أن سمو الشيخ زايد قد أوكل إليه مهام إنسانية تقوم على الإصلاح بين الدول مثل : الوساطة بين المغرب والجزائر فيما يخص نزاع حول الحدود والصحراء، والوساطة بين ليبيا والعراق، كما كلفه سموه على مدى ثلاث سنوات بالسفر إلى مصر لعدوفاً إلى الصف العربي، بعد توتر علاقات مصر بكثير من الدول العربية جرّاء توقيعها اتفاقية سلام مع إسرائيل، ينضاف إلى ذلك دوره البارز في إطلاق أسر الجنود الباكستانيين في بنجلاديش^(٦).

شخصية صاحب السمو الشيخ زايد ذات بصمة واضحة في حياة الشاعرة وشعره، فقد أتاح له العمل كما يقول شاعرنا^(٧) أكثر من عشرين عاماً وزيراً للبترول والثروة المعدنية، ومستشاراً شخصياً له الآن، وشعر شاعرنا ينضج بذلك، يقول في إحدى قصائده :

وها هو زايد في خير حال : يَطْلُ بوجهه كضياء فجر
وبسمته تشيع السعد لنا : وتجعلنا نقول بكل فخر
نعم هذا حبيب الشعب حقاً : مكارمه بلا عِدٍّ وحصر
ونفدى زايداً بدم وروح : محبته إلى الأعماق تسرى^(٨)

ومن الشخصيات التي أثرت في شاعرنا إضافة إلى أبيه وأمه وعمه عبد الله بن أحمد العتيبة؛ إذ قد ذكره بمرثية ضمنها ديوانه الشعري "خواطر وذكريات" يقول فيها :
رحلت قلبيت داعي السماء : إلى الخلد حيث يطيب البقاء
رئيسك والقلب فيه اعتلالٌ : فقد يفرج ألم بعض الرءاء
بكيك بالقلب لا بالعيون : وهذا لعمرى أمر الكواء
فكم ربطتنا إليك صلواتٌ : تفوق التراحم في الأقرباء^(٩)

وعن تأثير أسرته في شاعريته يقول شاعرنا : "لا أنسى دور الأسرة وأثرها في هذا التكوين، فوالدي شاعر، وجدي كذلك كان شاعراً، وكان أجدادي - رحمة الله عليهم - إقفا شعراء أو محبين للشعر، ومقر بين للشعراء ... ومن وجهة نظري، فإن الشعر موهبة، ولكن للعامل الوراثي أهمية وأثراً مهماً في تكوين الشاعر"^(١٠).

ويضاف إلى العوامل المؤثرة في شعر شاعرنا أسفاره المتعددة ورحلته المتواصلة في كثير من مدن العالم مثل : فيينا وجنيف وطوكيو وباكستان ومراكش ودمشق والقاهرة، وغيرها من المدن التي يزرعها شعره، ولا ريب في تأثير هذه الأماكن على معرفة الشاعر وسعة ثقافته من خلال التقائه بمحضرات عدة كان بمقدورها الساع مداركه وأفكاره، وصقل تجاربه وإزكانها، مما عكس أثراً إيجابياً فاعلاً في موهبته الشعرية كما سنرى.

-٢-

أصدر شاعرنا بالإضافة إلى دواوينه التي تربو على أربعين ديواناً - بين نبطي وفصح - عدداً من الكتب تدور موضوعاتها حول مجال علمي واحد هو الاقتصاد ، مثل : "اقتصاديات أبو ظبي قديماً وحديثاً، وهو كتاب يقع في عشرة أبواب، وكتاب "أوبك والصناعة البترولية"، وقسمه قسمين: الأول عن منظمة الأوبك وكيانها، والثاني عن سياسة الأوبك البترولية ونشاطها ومنجزاتها، وله كتاب ثالث بعنوان " البترول واقتصاديات الإمارات العربية المتحدة"، وأصله رسالته للدكتوراه التي أومأنا إليها آنفاً، وله كتاب بعنوان "مقالات بترولية"، وكتاب مجلس التخطيط في إمارة أبو ظبي"، وأخيراً "الاتفاقات البترولية في دولة الإمارات العربية المتحدة"^(١١).

غير أن ما يعنينا في هذا السياق الإشارة إلى نتاجه الشعري الغزير الذي فاضت به قريحته، وهو نتاج بين الفصح والنبطي، فمن دواوينه الفصحى : المسيرة، وأمير الحب، وليل طويل، ومحطات على طريق العمر، وقصائد بترولية، وأغاني وأمازي، والرحيل، وبشائر، ونسج القلب، وخواطر وذكريات، وضياح اليقين، وقصائد إلى

الحبيب، ونشيد الحبيب، ومجد الخضوع، ولأن، وأم البنات والشروق، وخاسيات إلى سيدة الحبة، والرسالة الأخيرة، ولماذا ؟

وأما دواوينه النبطية : فلا تقل عن القصيدة إلا بشيء يسير جداً نحو : الشعر والقائد، وفناة الحبي، وريم البوادي، ووردة البستان، وبوح النخيل، ودانات من الخليج، وعلى شواطئ غنتوت، وليل العاشقين، وسراب الحب، وواحات من الصحراء، ونسيم الشرق، وأغنيات من بلادتي، وطيح الجزيرة، والفدير، وهمس الصحراء. وقد صدر له في الآونة الأخيرة عدد من الدواوين هي : سعاد، وللروح أجنحة، وفي ظلال القاف، وصدى الأمواج، وشمس الخلود، وفي البادية، ولا يجوز، وإلى أين، ولم أتمكن من قراءتها وتصنيفها بين شعر الفصحى والشعر النبطي.

وهذه الجملة من دواوينه الشعرية التي تربو على أربعين ديواناً لا تخلو من دلالة، فهي أولاً : تشير إلى أن شاعرنا من أغزر شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة - فيما نعلم - نتاجاً للشعر.

وثانياً : أن المتتبع لهذه الدواوين يلحظ أن بعضها قد طبع عدة طبعات؛ حتى إن بعضاً منها تجاوز عشر طبعات نحو : الطبعة السادسة عشرة لديوانه "أمير الحب"، والطبعة السابعة عشرة لديوانه "خواطر وذكريات"، وليس من شك في أن طبع ديوان بهذا العدد فيه ما يدل على كثرة قرائه وعشاق شعره، وأهم - نعتي قراء شعره - يمثلون قاعدة عريضة على امتداد بلادنا العربية.

وثالثاً : أن بعض دواوينه يحمل اسم واحدة من قصائد الديوان نفسه مثل : السرحيل، وأمير الحب، ونوع الطيب، ونشيد الحب والرسالة الأخيرة، ومجد الخضوع، وضياح اليقين، كما قد يحمل اسم الديوان ما يشيع من مضامين في الديوان كله مثل ديوانه : "قصائد إلى الحبيب" الذي حمل الاسم الشائع في قصائده كلها حيث يرد الحبيب في عنوان القصائد : مضافاً إليه، أو موصوفاً، أو مجروراً يأتي أو من أو مع أو فاعلاً، وشاع مضمون اسم ديوانه "خواطر وذكريات" في الديوان كله كما يقول أستاذنا الدكتور يوسف نوفل^(١٢).

ورابعاً : أن الشاعر في جُل دواوينه يتبع التسلسل التاريخي ويرتب قصائده ترتيباً تاريخياً تصاعدياً (يبدأ بالأقدم وينتهي إلى الأحدث تاريخياً، والأمثلة على ذلك كثيرة نسوق منها تمثيلاً لا حصراً : ديوانه "خواطر وذكريات"، إذ إن قصائده مرتبة ترتيباً تصاعدياً، فأول قصيدة فيه بتاريخ ١٩٨٣/٣/٣، وآخر قصيدة بتاريخ ١٩٨٣/٧/١٧، وديوانه "أمير الحب" أولى قصائده بتاريخ ١٩٨٣/٥/٣٠ وآخرها في ١٩٨٣/٦/١٥، وديوانه "الرحيل" يخضع للتسلسل التاريخي التصاعدي، فأول قصيدة بتاريخ ١٩٨٤، وديوانه "الرحيل" يخضع للتسلسل التاريخي التصاعدي، فأول قصيدة بتاريخ ١٩٩٠/١١/٢١ وآخر قصيدة ١٩٩٢/٣/١٢ م.

وقد تخرج - في بعض الدواوين - قصيدة أو أكثر عن هذا النظام، كما في ديوان "بشائر"، فجميع قصائد الديوان مرتبة حسب تاريخ نظمها ترتيباً تصاعدياً ما عدا القصيدة الثانية به والتي عنوانها "العناية المركزة"، فهي بتاريخ ١٩٩١/١٠/٢٢، بينما القصيدة التي سبقتها بتاريخ ١٩٩٢/٦/٢.

وكذلك ديوانه "محطات على طريق العمر"، فالمتبع لقصائد الديوان يلحظ الترتيب التاريخي التصاعدي لجميع القصائد، باستثناء قصيدة واحدة بعنوان (مليكني وملاكي)، فهي بتاريخ ١٩٨٥/٧/٩، على حين أن القصيدة التي تسبقها بتاريخ ١٩٨٥/٨/٨، ومثل ذلك نلاحظه كذلك في بعض دواوينه مثل : نبع الطيب، وضياح اليقين وأغاني وأمان.

ولعل أقدم ديوان صدر لمائع سعيد العتيبة ديوانه "المسيرة"، إذ إن تاريخ صدوره العشرين من شهر يونيو ١٩٦٦، وهو ملحمة شعرية - يعتبر الشاعر وليس الأمر كذلك في ظننا من الوجهة النقدية - تحكي قصة دولة الإمارات العربية ومسيرها الطويلة، ويهدف الشاعر من هذه الذكرى تخليد ذكرى دولة الإمارات للأجيال القادمة عن ذلك الماضي التليد الغني بالكفاح والجد؛ إذ يقول شاعرنا في مقدمة ديوانه :

"منذ زمن وفكرة نظم هذه الملحمة الشعرية تراود فكري، حيث كنت أريد أن أقوم بعمل شعري يحكي قصة بلادي ومسيرها الطويلة التي عايشت جانباً منها من خلال العصور التي تعاقبت على هذه الأرض الطيبة، لتبقى لأجيالنا القادمة ذكرى تشدهم إلى

ماضيهم الغني بالكفاح والجد، ويذكّركم بما قام به أسلافهم من أجل أن يحافظوا على هذه الأرض في ظروف صعبة وقاسية؛ لينعم جيل الأبناء والأحفاد بكل خير وثراء^(١٣).

وننطق وما ذهب إليه أستاذنا الدكتور يوسف نولل^(١٤) من أن ديوانه "المسيرة"، وكذلك ديوانه "ليل طويل" ليستا ملحّة بالمفهوم الفني للملحمة، وإنما هما مطولتان متنوعتي القافية في شكل سداسيات من مجزوء الرمل.

ومهما يكن من أمر فإن مطولة "المسيرة" تحكي قصة شعب الإمارات شعراً من خلال ثلاث مراحل :

(المرحلة الأولى) : تمثل عصر اللؤلؤ، الذي يمثل النشاط الاقتصادي الرئيسي لأبناء الإمارات في هذه الفترة الزمنية.

(المرحلة الثانية) : تمثل تلك الفترة التي فصلت بين عصر اللؤلؤ وعصر البترول. (المرحلة الثالثة) والأخيرة : تمثل عصر البترول وما تبعه من لم الشمل، وعودة الأبناء من المهجر استجابة لدعوة بلادهم ووالدهم وقائدهم^(١٥).

وتلي ديوان المسيرة ديواناً سماه الشاعر (أمير الحب) في السادس عشر من يوليو ١٩٨٤، ثم تلاه ديوان "ليل طويل"، الذي يشير فيه إلى أحداث تاريخية لواقع الأمة العربية، ذلك الواقع الذي خصه الشاعر بحديث طويل في هذا الديوان من منطلق إحساسه بالقومية العربية المغروسة في فؤاده، والمتعمقة الجذور في أعماقه، لقد عزّ عليه حالها، وما آل إليه أمرها فقال شعراً يستنهض به الهمم، ويوقظ به ذلك السبات العميق، مبدداً ظلمة الليل بنور الفجر الساطع، يقول شاعرنا :

يا فتاتي .. إن شعري في دُجى الليل رساله

لأناس قد أضاعوا أمسى مفهوم البسالة

بينهم شيطان خُلفٍ قاتل حط رحاله

وقضوا من غير وعي في مآهات الضلالة

سُغلوا عنك ببحث عن سلام وعداله

وَتَنَاسُوا أَن سَلِمَ الظُّلُمَ وَالذُّلَّ جَهَالَةً^(١٦)

والديوان ملئ بالرموز دون أن يوجه الشاعر صرخاته الرامزة إلى جهة ما، أو فرد معين، بل يستخدم الرموز للتعبير عن واقع الأمة العربية، آملاً أن تصل صرخاته إلى ما ينبغي.

أما بقية دواوينه الأخرى، فقد صدرت في فترة الثمانينات والتسعينات، وتجدر الإشارة إلى أن ديوانه "خواطر وذكريات" قد تضمن أقدم قصائده، والتي تعود إلى بداية الستينات، وأغلب هذه القصائد كان قد نظمها إبان دراسته بالمرحلة الثانوية أو الجامعية في بغداد.

- ٣ -

وغنى عن البيان القول بأن علاقة الأدب - بفنونه المختلفة - بالواقع الاجتماعي - الذي يصدر عنه ويتفاعل معه ويتوجه بخطابه إليه، ويمارس دوره فيه - علاقة جَدُّ وثيقة متشابكة، وأن هذه العلاقة تطرح الكثير من القضايا الجمالية والفكرية في آن "وأي تعمق لأبعاد هذه العلاقة ينطوي على إضاءة لا شك فيها لطبيعة العمل الفني التركيبية، وللنماذج المختلفة الداخلة في العملية الإبداعية التي تتشابك فيها العوامل الذاتية الفردية مع العناصر الاجتماعية الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإهمام، وعلى مستويات متعددة من الوعي واللاشعور الضروري والجمعي على السواء"^(١٧).

وغنى عن البيان القول أن الأدبي (شعراً كان أو نثراً) انعكاس أو مرآة أو صورة للواقع وصدى لما يوج به من تيارات وقضايا وأفكار، هذا الأمر الذي نلاحظه في شعر مائع العتيبة وما يبرز به من قضايا اجتماعية عدة تربطه بواقعه العربي المعاش، وآية ذلك تعبيره الذي يشف عن إنكار، بل عن رفض لواقع أمتنا العربية الخاطب بسياج من الحقد والحسد والأغلال، مما لا يمت ألبتة لديننا الحنيف؛ إذ يقول في قصيدة عنوانها "لمن تغني" من ديوانه الرحيل^(١٨):

هَذَا هُوَ الْحَسَالُ فِي دُنْيَا عَرُوبِنَا . : لَيْلٌ مِنَ الثَّكْلِ لِلْأَنْفَاسِ حَبَاسِ
كُلِّ يَمَسٍّ مُمَوِّماً فِي إِذَاعَتِهِ . : وَكَيْفَ يَطْلُبُ عَوْدَ الْوُدِّ دَسَاسِ

الْوَحْدَةُ الْوَهْمُ مَا عَادَتْ لَنَا أَمَلًا . : كَلَّا فَنَفِي مَوْطِنِي بِسُوطِنِ الْيَاسِ
مَاتَ الْوَفَاءُ وَمَاتَ الصَّدْقُ وَانْدَثَرَتْ . : عَادَاتُ قَوْمِي فَصَارَ الْحَرُّ جِرَّاسًا

فالشاعر قد هاجم الشك والحقد والحسد الذي ينخر في جسد الأمة العربية، ويتأصل في نفوس بعض أبنائها، إذ أصبح كل واحد منهم يدس الغل، ويحفر هاوية سحيقة لأخيه، فقد تبدلت الأمور، وتغيرت الأحوال. واندرثت كثيراً من العادات التي كان العربي يفخر بها.

ولم ينس الشاعر [المرأة] بوصفها نصف المجتمع، فتناولها تناولاً ينم عن قدرة فنية، وحس تعبيري مرهف، إذ قد تعالت الأصوات المطالبة بمساواتها والرجل في كل شيء، فوجدناه يستجيب لتلك النداءات دون أن تتدلق من بين شفتيه هذه الكلمات المعبرة عن رأيه، الناطقة بموقفه، إذ يقول :

لَمَنْ يَضُوعُ الشِّدَا أَوْ يَزْهَرُ الْكَلِمُ . : إِلَّا لِمَنْ عَيْشَتَا مِنْ غَيْرِهَا عَدَمُ
لِلْمَرْأَةِ الْمُنْهَمِ الْمَغْطَاءِ أَرْسِلْهَا . : تَحِيَّةَ الْوُدِّ بِالْإِعْزَازِ تَقْسِمُ
اللَّهُ بَارَكْهَا وَالدَّهْرُ عَارِكْهَا . : وَكِرْمَتَا شُعُوبِ الْأَرْضِ وَالْأُمَمِ
فَفِي يَدَيْهَا خِيوطُ الْمَجْدِ تَفْزِزُهَا . : نَوْبًا تَطْرُزُهُ الْأَخْلَاقُ وَالْقِيمُ
شَرِيكَةَ الْعُمُرِ لَا تُحْصِي مَنَاقِبَهَا . : أُمُّ الرِّجَالِ وَأَخْتُ ابْنَةِ لَهْمٍ^(١٩)

وإن كنا نراه في أبياته السابقة يقصر حديثه عن المرأة بأزاهير الكلام، وشذا الحديث، الذي يشف عن أن الحياة تنعدم بدون المرأة، فهي الملهم المعطاء، صانعة المجد والعز بأناملها وبنائها، فراه يسترسل في حديثه متوجاً المرأة بكل صفات الفخر والجلال، فلا يمجّد ولا عظمة إلا بها، ويذكر بأن وراء كل رجل عظيم امرأة تثير ظلمات دربه، وتزحزح عثرات سبيله لتحيلها ثمّدة مضاءة بسراج وهاج لا يخبو نوره ما دامت ألماً حاملتها، ويجعلها شاعراً مصدر العدل الذي ينهل منه كل عادل، إذ يقول :

أَشْدُّ لِلْمَرْأَةِ الْمَغْطَاءِ أَشْرَعِي . : وَمَرْكَبِي الشَّعْرَ وَالْأَوْرَاقَ وَالْقَلَمُ
وَأَسَالُ السَّرِيحَ وَالْأَمْوَاجَ عَنْ جِزْرِ . : مَازَارِهَا ضَجْرٌ أَوْ سَامَهَا سَامُ

للمرأة الحُكم فيها وهي عادلة .: ولا يَلَامُ الذي للعَدلِ يَحْتَكِمُ
 أعزّها الله بالإسلامَ فارتفعت .: وعزّها فيها جهادٌ وارتقت رِسِمُ
 دينُ المساواة بين الناسِ يجعلنا .: لصونَ حقِّها فينا ونحترمُ^(٢٠)
 لا بأس أن يتوجه الشاعر - من ثم - إلى أبناء قومه بإعطاء المرأة مكانتها التي
 منحها لها الإسلام، إذ يقول :

ولنعطِ للمرأةَ الحقَّ الذي أمرت .: به الضمائرُ وارتاحتْ له الذمَمُ
 ولنجعل العلمَ والإيمانَ في يديها .: حبلاً به بعد حبلِ الله تعصمُ
 يا قوم لا تقتلوا في صدرها أملاً .: به تعيشُ وفي دنياه تنسجمُ
 لا تجعلوها بلا دور تقوم به .: كأنها في سِجْلِ مَهْمِلٍ رَقْمُ
 كلا ولا تمنعوا عنها نصائحكم .: ولتسمَعوها فلي أقوالها حكمُ^(٢١)

هذا، وتفويض قريحة شاعرا بمشاعر الأبوة التي يلمس المتبع لإنتاجه الشعري شيوعها في دواوينه، وقد لا يبالغ إذا قلنا لا يكاد ديوان من دواوينه الشعرية أن يخل منها، إنه أب ككل الآباء، يحمل في جوفه عاطفة خاصة لأبنائه الذين هم بين صلبه، ونلاحظ أن عاطفة الأبوة عند شاعرنا تصطبغ بصبغة مختلفة، بل بطعم خاص عن عاطفة الأبوة عند غير الشعراء، إنما مفعمة بحس مرفق صادق الشعور؛ إذ لم تبق هذه المشاعر هامدة جامدة في نفسه، فقد أطلع الناس عليها وصاغها صياغة تشف عن عميق حبه وحنانه الجارف لفلذات كبده.

وكثيراً ما خصَّ الشاعر أبنائه بقصائد معنية، كما كان يذكرهم في لغات متنوعة في قصائد أخرى، وقد حظيت ابنته "أروى" بنصيب وافر من الذكر، إذ قد خص قصيدة باسمها عنواناً "أروى" وجعلها هدية منه إليها؛ إذ يقول :

يا وردةً في البيتِ ما أحلاها .: جادت عليَّ بعطريها وشذاها
 (أروى) تُطِلُّ على الحياةِ كهرة .: فواحة ولدى الصبحِ رواها
 لا أراها يتجلى هتسى ما .: غير ابتسام القلب حين أراها

هي نسمةٌ في حرٍّ أيامي ولا . تصفو حَيَاتِي دون أن ألقاها
ولداؤها بابًا يجيئ بنعمة . يبقى على مر الزمان مَدَاها
ونحرمُ مثل فراشة من حولنا . تلهو فتتبعُ بالحنان خطاها^(٢٢)
ويخلص الشاعر من كون ابنته (أروى) زهرته الفواحة، وشمه التي تجلي ضباب هم،
وعتمة حزنه، إلى كونها جميلة الوجه في حالتي : الضحك والبكاء على السواء. إنه يأنس
بحديثها، ويطلع أمرها؛ إذ لا مجال لمصاها، والحب قد وارى، منافذ الغضب، ثم ينصح متلقي
خطابه الشعري، بضرورة رعاية الأطفال بالحنان؛ لأن غرس الحنان فيهم يرضي نفوسا، بل
يرضي المولى تعالى، يقول في ذلك :

فأطيع (أروى) كيف أعصى أمرها . وهي الحقيقة إن أردت ضياها
وهي البراءة إن نظرت لوجهها . وتثيرُ فريض عواطفِي عيناها
هَمُّ هكذا الأطفال لعمّة خالتي . لمياده بمحبةٍ أعطاها
فإذا رعينَا بالحنان غراسهم . نُرِضي النفوسَ، نعم ونُرِضي الله^(٢٣)

وللشاعر قصيدة تحمل اسم ابنته "شما" في ديوانه "نوع الطيب"، وتتفق هذه القصيدة
مع القصيدة التي أو مانا إليها، في أن كلتا ابنتيه (أروى وشما) تزيلان الهم والكرب بالنداء
(بابا)، والعناق المقيم بالحب، بل يبلغ الأمر مداه حيث يصنع شاعرنا الحزن والغضب شوقاً
لهذا العناق، وإلى هذه المعاني وغيرها يشر الشاعر بقوله :

يُفَارِقُ خَائِفِي الهمَّ . إذا ما أقبِلت (شما)
تصيحُ بفرحه : بابا . وتترك علفها الأثما
تطوفني ذراعاها . وتعمُرُ هامتي ضَمًّا
فأشعر عمندها أني . ملككتُ السرَّ واليما

تُعَالِقُنِي مَصَّالحة . وتُشَبِّعُ وَجْهِي لَشما

فِيضْـحِكَ خَافِـقِـسِي فـرحاً .: وَأَشْكُرُ وَاهِبَ النعمي^(٢٤)
وما أروع تلك اللحظة العصبية التي يبدو أن المقم قد نال من الشاعر، وقد آثر
الشاعر أن ينأى عن ابنته، ويحرم نفسه سعادة عناقها، خوفاً من نقل عدوى المرضي إليها؛ إذ
يقول في القصيدة نفسها :

وَكِدْتَ أَضْمُـمُهَا فَأَنَا .: إِلَى قُـرْبِ لَهَا أَظْمَأُ
ولكن لم أَطْعَ قَلْبِي .: وَلَمْ أَقْبَلْ لَهُ حُكْمَا
لأن لا أَكـوْنُ أبَا .: وَأَرْضِي لَا يَنْقِي الظُّلْمَا^(٢٥)

وفي مقابل هذه القصائد الجياشة بعاطفة الأبوة، والتي نظمها الشاعر في بنائه، نلتقي
بقصائد أخرى نظمها في أبنائه وهي قصائد تزخر بالنصح والإرشاد لرجال المستقبل، الذين
يرى فيهم امتداداً له.

ثمة قصيدة عنوانها "إلى محمد بن مائع" ضمنها الشاعر بعض نصائحه وإرشاداته، إبان
إرساله لتلقي العلم وزيادة الثقافة في إحدى الجامعات المصرية، وفيها يحثه على طلب العلم
ومواصلته بكل جد واجتهاد، ويوصيه بتقوى الله فهي خير زاد في السر والعلن، فنراه يخاطب
ابنه في الطائفة التي تقلهما إلى القاهرة قائلاً :

مَقَامُكَ يَا بُنَيَّ بِأَرْضِ مِصر .: يَزِيدُ مُحِبِّي لِأَحَبِّ قَطْرِ
تَرَكْتُكَ نَاهِلاً لِلْعِلْمِ مِنْهَا .: لِتَصِـبَّحَ يَا بُنَيَّ مِثَارَ فُخْرِي
فَمَا كَالْعِلْمِ مِنْ حِصْنِ حَصِين .: يَبْقِي الْإِنْسَانَ مِنْ جَهْلٍ وَفُهِرٍ
وَلِي عَيْنِيكَ يَا وَلَدِي طَمُوح .: أَرَى فِي نُورِهِ وَهْجَاتِ جَمْرِي
تُذَكِّرُنِي بِأَيَّامِ تَكْوَلْتُ .: صَنَعْتُ بِعُسْرِهَا أَيَّامَ يَسْرِي
عَلَى الْأَشْوَاكِ سِرْتُ وَبِالْقِتَارِ .: إِلَى أَنْ أَدْرِكَ الْإِصْرَارَ قَسْدِي
فِيرِ وَلَدِي عَلَى دَرْبِ الْعَالِي .: تَحْقُقُ حِينَ تَنْجُحُ مِجْدَ نَصْرِي

وَصُنَّ عَادَاتٍ قُصُومَكَ مُسْتَعِينَا .: بِتَقْوَى اللَّهِ فِي سِرِّ وَجْهِسِرِ
لِإِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُنَا بِخَيْرٍ .: وَفَعَلَ الْخَيْرَ بِقَهْرٍ كُلِّ شَرِّ
محمد أنت في الأمل المرجسي .: فأكمل في طريق المجد دوري^(٢٦)

وما هي سوى سنوات خمس من إنشاء هذه القصيدة، حتى تحققت أمنية الشاعر التي صاغها حروفاً وكلمات؛ إذ تخرج ابنه في كلية الهندسة، وقد نظم الشاعر بهذه المناسبة قصيدة في ديوانه "نبيح الطيب" سماها "الفرح الأصيل"^(٢٧).

وهكذا اتخذ الشاعر شعره وسيلة لنصح وإرشاد وتأديب، فجاء الشعر استجابة لشاعر الأبهة المتأصلة المغروسة في كيانه، وقد ساعد على صدقها أنها صيغت بالصدق، ومزجت بمحارة العاطفة.

وللشاعرة قصائد أخرى مثل قصيدته بمناسبة ميلاد أحد أبنائه "فهدي بن مانع العتيبة" التي سماها "أهلاً وسهلاً فهدي" من ديوانه السالف الذكر - نبيح الطيب - وينضاف إلى ذلك تسميته ديواناً من ديوانه باسم ابنته الراحلة "بشائر"، وقد ضم هذا الديوان أسماء أخريات من البنات والأبناء، مثل قصيدته التي عنوانها "سؤال هند"، وقصيدته "ميلاد عبد الله" وقصيدته "وداعاً بشائر"^(٢٨).

• • • •

هذا، ولم ينس شاعرنا الحديث عن الأمومة بوصفها أس العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين الأفراد، وسبب وجود الأبناء، إنما من أنبل العواطف في تاريخ شعرنا العربي، من ذلك ما نطالع فيه في شعر الشاعر؛ إذ نلتقي بقصيدة عنوانها "أمي" وقد نظمها الشاعر في الحادي والعشرين من مارس سنة أربع وعشرين وتسعمئة وألف، وقد رسم الشاعر لأمه صورة رائعة، حين جعلها منار السبيل، وضياء الروح، وهجرة الفؤاد، ووحى القلم ومداده، بما نزلت أي الذكر الحكيم، وبما أوصانا رب العزة، بل حضنا على برها، ونيل رضاها، إنما اليم الزاخر بمشاعر الحب والحنان والتضحية، ولا أدل على ذلك من أنها إذا رأت وليدها يتألم تقرحت عينها، وذبل جسدها، وحسبها أنها تقدم ذلك كله دون انتظار جزاء من أحد، يقول في ذلك :

أمي عطشاً زاعراً .: في قَهْرِهِ بِحَرِّ غَضَمِ

صَحَّحْتُ لِأَجْلَسِي بِالْهَنَّا :. وَتَحَمَّلْتُ عَنِّي الْأَلَمَ
 ذَلَّلتُ الْفُتَا وَعَسِيوُلَهَا :. مِنْ حَمَلٍ قَمَّسِي لَمْ تَكُنْ
 هِيَ أَرْضَعَنِي حَنِّيَهَا :. فَتَمَسَّى مَعِيَ مُنْذُ الْقَدَمِ
 فِي يَوْمٍ عَمِيدِكَ أَلْقَى :. بِأُمٍّ مَعَ اسْمِي الْقِيمِ

فَالسَّيِّدُ مَنِّي وَرَدَّة :. أَمَّا هـ مَن لَحْمٍ وَدَمٍ
 قَلْبِي الَّذِي عَلِمْتَهُ :. بِالسَّامِسِ أَنْ يَرْعَى الذَّمَّ^(٢٩)

ومن خلال هذه القصائد التي أومأنا إليها يتضح أن البعد الاجتماعي في شعره بين جلبي، إذ ينفذ الشاعر إلى قلوب بنائه وبنيه بوصفه معلماً ومربياً وموجهاً، إنه شديد التعلق بأولاده، يفرس فيهم مكارم الأخلاق وحب الوطن، ثم لا ينسى في كل خطاب شعري شكر المنعم عليه، وثمة ملاحظة في هذا المقام أن صيغة التوجيه مع البنات تفتقر عنها مع البنين، فخطابه الشعري للبنات فيه ما يتسق ورفقتهن مما جعله أكثر عطفاً، وأوفر رقة، ونظراً لأن البنين أعشن وأقوى، وميدان الحياة لهم أعمق وأوسع، فقد جاء الأسلوب متسقاً مع تلك الخصائص، وجاء التوجيه إليهم أبعد وأشمل.

- ٤ -

وأما عن الرؤية السياسية لشاعرنا مانع العتيبة، ففي ظننا أننا لا نبالغ إذا قلنا إن الشاعر منغمس في السياسة العربية المعاصرة حتى أذنيه، شأنه في ذلك شأن كل عربي مخلص لمروبه ووطنيته، وقبل وبعد، إسلامه، ولذا يتضح شعر شاعرنا بمشاكل أمنا العربية، من خلال مراقبته ورصده، لأزماتها، ومشاهدته هزائنها، ورصده لفرقتها، وصدع صفولها وتشتت شملها، بل تقاعس أبنائها، مع أن الضد هو الأصل الواجب؛ لأن شاعرنا يؤمن يقيناً أنما أمة مؤهلة للسؤدد والعزة، شريطة أن تتمسك بقيمتها وترثاها.

لا غرو أن يتصدى الشاعر لهذا الواقع المتخزي لأمتنا العربية، وتلك الأحداث التي تسببت في قطع أواصرها، وأحالتها إلى جسد هزيل ذابل، بعد قوة وإباء تحمتت بها أمتنا لزمنا ليس بالقصير.

ولا نبالغ إذا قلنا إن ملحمة الشعرية التي سماها "ليل طويل" تزرع برصيد هائل يتم عن رؤيته السامية، يتضاف إلى هذا الديوان قصائد عدة تتناثر في بقية دواوينه الشعرية، ونستشير إلى هذه القصائد، ولنقرأ مقدمة الشاعر للمحمة "ليل طويل"، إذ فيها إشارات واضحة إلى واقعنا العربي المتردي المظلم، يقول: "... ففي الليل الطويل المخيم على الأمة العربية تحاول لمسات السيد أن تنوب عن العيون في استكشاف الطريق إلى الفجر، وهذه الملحة بشكلها الجديد، وباللمسات التي أضفتها عليها، محاولة للصراخ في وجه الليل، أو لنقل إنما دعة جادة إلى القوم للعودة إلى طريق الفجر"^(٣٠).

والمتبع لهذه المطولة يلاحظ أن شاعرنا يتحدث عن قضايا ملحمة قم أمنا العربية، ففيها نطالع قضية فلسطين، وما لحق بأهلها - ولا يزال - من تشريد وتعذيب على يد الصهاينة، كما نطالع الخلافات الناشئة بين الأخوة، والتي يرى فيها صورة من صور الجاهلية البعيدة عن الحضارة، المحققة لأطماع العدو؛ إذ إن هذه الخلافات الطاحنة تدخل البهجة والسرور في خاطر أعداء الأمة العربية، الذين يتريصون بها الدوائر وقد بدأ شاعرنا مطولته بالنداء "يا فتاتي"، وجلى أن الفتاة التي يتناديها بعد وطنه تصبح رمزاً لفلسطين المحتلة، ويسترجع تلك الذكريات الجميلة، التي كانت تتمتع بها قبل الأسر، إذ يقول:

يا فتاتي إن ليلى في الهوى ليلٌ طويل
وابتعادي عنك لو تدرين .. أمرٌ مستحيل
أين أيام مضت بين كُسروم ونخيل
أتزى ترجع يوماً.. أم هو الدهرُ بخيل
منذ أعوام ينوء القلب بالهم الثقيل
يرقبُ العودة للأرض وللحبِّ الجميل^(٣١)

ثم يقول:

يا فتاتي .. ذاكر ما عشت لسمات الصباح
ذاكر قطر السندى إذ يهمس السر المباح

وأريج الزهر ما بين الحقول شذا وفاح
 يا فتاتي بدلّوا ضحكاتنا أمس لُواح
 والفناء الحلو أمسى بعضَ صرخات الجراح
 إنما من عمق جُرْحِي بزغت شمسُ الكفاح^(٣٢)

وينقل شاعرا من الحديث عن الذكريات الجميلة، والماضي السعيد إلى حديث عما
 قام به اليهود الأندال، الذين أزهقوا أرواحاً طاهرة، طاب لها الموت بغية الدلاء عن الأرض
 المقتصة وتحريرها من فك المفترس، يقول :

ومضى في رحلة الصبح شبابها كالزهور
 حلّوا الأرواح مهراً لك يا بـدرَ البـدور
 وكؤوس العُرسِ فاضتْ بالدماء لا بالخمور
 ورصفنا دربُك الدامي بآلاف القبور
 لم نكن نلوفُ دمعاً بل مضينا في سرور
 نعبّر الظلمة للنور وما أحلي العبور^(٣٣)

والشاعر متابع بدقة رصد هذه القضية، وما تلي مرحلة الكفاح والنضال، وهي
 مرحلة الصلح مع العدو، أو مبادرة السلام، في مقطوعة جيدة، وهي مقطوعة لا تخلو من رمز
 دال، إذ رمز لمرحلة الصلح هذه باغتيال أم لرضيعها، وهي صورة منفرة، ولا شك أن هذا
 المشهد يحمل أثراً عميقاً في النفس، وقد أبدع الشاعر عندما جعل ذلك الواقع بمثابة الحلم من
 حدة تفجده لهذا الموقف المعادل الموضوعي للذل العربي، يقول :

غير أنني يوم هـالني حلم فظيع
 إذ رأت عينا ي طفلاً مشرقَ الوجه وديع
 فوق صدرِ الأم يغفو مشهتَ حلم وديع
 فجأة تنقض تلك الأم تفتالَ الرضيع

فوق نهر من دماء يسقط الطفل الصريع

أهو حلم أم تُراه واقع مُر مرير^(٣٤)

ويضاف إلى هذه المقطوعة مقطوعة الدالية التي يعجب فيها من تلك المبادرات الداعية إلى السلام والتي هي في واقع الأمر ضد السلام، أي معاهدات تلك مع من عرفوا بنقض المهود، وتدبير المكائد، إن هذه المبادرات تمثل خضوعاً واستسلاماً، يقول ساخراً ناقداً.

يا قَتَانِي .. لَمَنْ صَادَقْنَا مَعَ الذِّلِّ الْقِيودَا

وَرَضِينَا وَالْعِ الْأَسْرِ وَأَثَرْنَا السَّجودَا

لِطُفَاةٍ فَرَضُوا اللَّيْلَ عَلَيْنَا وَالْجُمُودَا

وَلَطَمْنَا بِمَوَانِ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ خُودَا

وَرَفَعْنَا لِقُرُودِ الْقَوْمِ بِالْجَهْلِ بَنودَا

وَدَعَوْنَا اللَّهَ سِرّاً : لَا تَحْمِلْنَا قُرُودَا^(٣٥)

ويعضي شاعرنا في ملحمة مندهشاً من الصمت العربي الذي أطبق على الصدور، ساعياً من خلال خطابه الشعري لإيقاظ الغيرة في النفوس الساكنة التي لم تحركها دماء إخوانهم في فلسطين التي تراق هدراً، ولا تلك المقدسات التي تستباح وتدنس بأقدام الأنجاس الصهانية، يقول في ذلك :

يا قَتَانِي هُم كَثِير .. وَكَثِيرٌ مُعْجَبُونَكَ

بَعْضُهُمْ يَزْعُمُ خَالاً بَعْضُهُمْ قَالَ أَبُوكَ

بَعْضُهُمْ قَالَ ابْنُ عَمِّ جُلَّهِمْ قَالُوا بَنُوكَ

فَإِذَا احْتَجَجْتَ إِلَيْهِمْ أَدْبَرُوا لَمْ يَسْمَعُوكَ

وَتَوَارَوْا فِي ظِلَامٍ وَادَّعَوْا لَمْ يَعْرِفُوكَ

إِنَّمَا قَدْ خَدَعُوا أَنْفُسَهُمْ لَمْ يَدْعُوكَ^(٣٦)

ويذكر الشاعر بحقيقة مرة أن التاريخ لن يسامح العرب الذين خذلوا إخوانهم في فلسطين، ولم ينصروهم، بل يعرض واقعاً مرأى في محاسبة النفس، وهو أن الأجيال القادمة لن تغفر للأبساء ذلك الذل وهذا الهوان؛ لأنهم تلقوا من آبائهم قصصاً تمجد قيماً نحو : العز والكرامة والتضحية والفداء، إذ يقول :

يا فتاتي .. جيلنا الآتي محال أن يسامح
في غد ياتي إلينا حاملاً إرث المذابح
مُلقياً في وجهنا التاريخ والتاريخ جراح
حقه فوق جبين البؤس رغم الليل واضح
نحن خنائه وقلنا للعدا هتاً نصالح
أصبحنا أننا كنا من الجيل المكافح؟! (٣٧)

إن الأجيال القادمة في الخطاب الشعري الآنف لم يترك لهم الآباد أي شيء يفخرون به، فالقذسات مسلوطة دون مجيب يلي أو معتصم يسارع لنجلتها، والآباء رضوا الذل والهوان وفضلوه على النعمة والعزة التي خلفها الرعيل الأول الصالح، إن الواقع المتردي يخالف الإرث التاريخي العربي الأصيل.

ولغة الشاعر في ديوانه "ليل طويل" فصحي معاصرة، ذات دلالات وظلال موحية رغما من سهولتها ويسرها، لفظة "الصبح" التي مرت بنا في قوله :

"ومضى في رحلة الصبح شباب كالثهور" توحى بالتححرر والاستقلال الذي يسعى إليه هؤلاء الشباب، كما أن لفظة "الثهور" المشبه به، توحى بمحاذاة سن هؤلاء الشباب، وصغر أعمارهم، وقوله "نعير الظلمة للثور وما أحلى العصور" (٣٨) فيه تلميح إلى ضرورة التحرر من المستعمر الدخيل الغاصب، ولم يصرح بهذا، بل آثر الإشارة إلى لفظين موحين : الظلمة والنور .. وسوى ذلك كثير .

ولم يكف شاعرنا بتناول "القضية الفلسطينية" في ديوانه المشار إليه آنفاً وحسب، بل عالج هذه القضية من منظور سياسي، متاولاً الموقف العربي في دواوين أخرى، وآية ذلك قصيدة له عنوانها "ما قدس" في ديوانه "خواطر وذكريات"، وتتدفق شاعريته منتهية بالغيرة،

متحمسة لحث العرب على الجهاد، متوعداً العدو بحرب لا تنقضي إلا باسترداد الأرض
المفتصة يقول في ذلك :

هيا لئلا إن نمضنا جُرحَ أرضي ينضم
سنعيدُ ماضي أمة هي منبت الشوم الكتم
إن العروبة أمة لم تستذل ولم تُصم
كتبت على هام الزمان بأنما غير الأمم^(٣٩)

والسطر الشعري الرابع يستدعي النص القرآني "كنتم خير أمة أخرجت للناس".
وفي ديوان شعري آخر عنوانه "ضياح اليقين"، نطالع قصيدة عنوانها "ثورة الحجارة"،
تحدث فيها عن أطفال الحجارة، وسجل في شعره إعجابه بهم، وتقديره لهم، وفي الوقت نفسه
سجل شاعرنا مسخطه وغنبيه على أمته الفارقة في سبات عميق طويل، وكان الأمر لا يعنيه،
إلى درجة أن اليأس قد تمكن من قلب الشاعر، وربما تشرم بفقدته الأمل في صوحة تبقي من
هؤلاء، يقول في ذلك :

ما عادَ للكلمات وهجُ حراره .: وأحس حين ألقوها بمحراره
فعلام أنفخ في الرماد محاولاً .: أن أستمّد من الرماد شراره
لكنه قَدري ولست مخيراً .: في ما الفؤاد أرادَه واختاره
في القدس أولد من جديد حاملاً .: للثائمين اليائسين بِشاره
وأقول إن البحرَ نادي أهله .: وعليه فليستيقظ البحاره
هذا هديرُ الموجِ شاعرُ ثورة .: يلقي بوجه نعامكم أشماره
حملَ البشارة من فلسطين اسمها .: ماذا تقول سواعد وحجاره^(٤٠)

وتبلغ سخرية الشاعر مداها، حين تنادي هذه الثورة صلاح الدين لكنها لا تجد له
نظيراً في أمته، ولا يزال البحث عن المخلص مستمراً، إذ يقول :

نادت : صلاح الدين ! فاشتدت لها .: جدران بيت المقدس المنهاره

لكن صلاح الدين مات وماله .: فينا وريث حية وإساره^(١١)
وينقل الشاعر في القصيدة نفسها بين الخبر والإنشاء، فيستخدم الجملة الاسمية الدالة
على الثبات والتوكيد، وينقل إلى الفعلية مركزاً على الفعل الماضي الذي يذكّر بأجداد الأمة
العربية، ويتكى على التراث "وامتصماه" ويذكر هارون الرشيد، حيث يقول :
حَجَرٌ كريم في يَدَيَّ وكرامة .: ولكم تركت مقاعد النظَّار
فتفرجوا يا مُنْتَمِنُونَ لأمة .: كالت لها في العالمين صداره
كالت إذا طمَع العدو بارِضِها .: لارت عليه قسوة قهاره
أو صاحبت امرأة تنادي مُنْقِذاً .: لبيّ بكلّ سيوفه البثَّار
أين السيوف اليوم من مُعَتِّم .: بل أين جيوشه الجرَّار
لهفي على الأقصى يصيحُ ولا أرى .: يَسرَّانَ مُنْقِذه ولا أنواره
نامت عيونُ المؤمنين ولم يَم .: وعد هارون الرشيد بفاره
والقدسُ ساهرة وصوت أذانها .: غضب سكون المسلمين أثاره^(١٢)
ولا يسأم شاعرنا من رفضه السلام الزائف، ومعااهدات الخيانة التي تخدم العدو،
وتستهدف رقاب الشعب الفلسطيني، على نحو ما ذكر ذلك في مطولته "ليل طويل" التي سبق
أن أشرنا إليها، يذكر هذا المعنى مرة أخرى في قصيدته "ثورة الحجارة"، إذ يقول :
لا لِنَ أحاوره بغير حجاري .: في كلِّ حي عشت فيه وحار
حَجَرٌ معي ورصاصة معه ولن .: أرضى سلام الخائفين وعاره^(١٣)
ولما كان شاعرنا رجل سياسة، فإنه منغمس فيها حتى أذنيه، فقد أفرغته تلك الصدمة التي منى
بها علينا العربي بأسره سنة تسعين وتسعمائة وألف، ذلك الخطب الذي حل بالخليج في صيف
سنة ١٩٩٠م حيث هاجمها صدام حسين، وجهته دولة عربية إلى دولة عربية أخرى، فقامت بغزوها،
وتركت جرحاً غائراً لا يتدمل على مر الأيام، ولما وجد الشاعر نفسه فاقداً لا تراه من جراء

هذا الحدث، الذي مثل حرباً جديدة على شاكلة العصية القبلية في الجاهلية، بكى شاعرنا على آماله وتطلعاته التي كادت تضع مدنى، لنقرأ هذه اللوحة الحزينة التي يقول فيها :

ماذا تبقى في يدي : . لأعيش مُتظَرّاً غدي
آمالُ عمري كلها : . ضاعت مع الزمن الردي
أمسي ويومي خلفاً : . هذا الشقاء المرمدي
وغدي يلوح كمثقب : . في جُرح لبل أسود
عنائه مطفأتان لا : . لور يشع فاهتدى
ويجترّ خلف خطاه : . أحزاني وحزّ تنهدي
ويقول لي : ضيعتي : . حتى قبيل المولد^(٤)

إلى أن يقول :

بالأمس كان أخي نصري : . ثم صار المعصدي
اجترى دمسي وأراقه : . فطعنهُ بهمئذى
وبكيت حين رأيتـه : . بهوى يعانق ساعدي
وصرخت من حرّ اللظى : . ياليتني لم أولد^(٥)

وغنى عن البيان تلك الإشارات الواضحة إلى تبدل دماء الأخوة إلى مياه مراقبة، وتحول الشقيق إلى معند غاشم، وهكذا يرصد الشاعر بقلمه السيل هذه اللحظة المؤلمة في تاريخنا العربي، وقد تمى في هذه اللحظة أنه لم يولد، ويتساءل مندهشاً متعجباً بعد كل هذا، بقوله :

هَلْ نَحْنُ أَعْرَاب : . وأبناء لشعب واحد ؟
فسولي : أجمعنا معاً : . دمين النبي محمد ؟
كلا .. أشك فما جدرى : . كُفّر ومثلك مُلحد^(٦)

ولا يكفي شاعرنا بذلك، بل خاطب بغداد التي عاش أهلها سنوات طويلاً، على مستقبل ينسب بحال الحزن المقعم بالأسى والضباب والخراب، إذ يقول :

أُكْرِسِي عَلَيَّ مَسْتَقْبَل .. جَهَنَّمِ أَهْلِيَا أَنْكَرِدِ
أَسْجَاعَةَ بَغْدَاد ؟ كَلَّا .. بَلْ جَنُونٌ مُعَقَّدٌ^(٤٧)

وتبلغ سخرية الشاعر مداها، حيث يتحدث عن الأجيال التي ستبحث وتتساءل عن حقيقة ما حدث، يقول :

عَرَبٌ غَزَوْا عَرَباً ؟ أَيْهَا .. أُمَّ الْمَمَارِكِ زَغَبِرْدِي
ذَا مَسَلَمَ فَلَسَمَ اسْتَبَاحَ .. دَمِي هُنَا فِي مَسْجِدِي
مَاذَا نَقُولُ لِمَنْ .. يَسْأَلُنَا غَدًا بِتَجَرْدِ ؟
هَلْ كَانَ دَرْبُ الْقَلَسِ .. مَجْهُولاً لَأَيِّ مُجْتَدِ
وَهَلِ الْكُوَيْتُ عَلَى الطَّرِيقِ .. إِلَى الْخَلِيلِ لِنَفْسِنَدِي
مَاذَا نَقُولُ لِرَبِّهَا .. رُوحَ الْفَتَى الْمُشْتَبِهِي
أَجَاهِدُ ؟ مَنْ أَجَلُ أَيْةِ .. غَايَةِ أَوْ مَقْصِدِ
بَغْدَادُ زَيْنُنَا الْجَهَادِ .. جَمْعُنَا فَتَشْتَبِهِي
الْقَاتِلُ الْقَوْلُ أَنْتِ .. أَنَا .. أَلَمْ تَتَفَقِدِي
بَغْدَادُ هَلْ ظَلَمْتَ لَنَا .. إِلَّا حَاقِقَةً مُنْشِدِ
يَدْعُو لَوَحْدَةِ أُمِّي .. شَكَايَتٌ وَلَمْ تَكْتَوِجِدِ
بَغْدَادُ جَمْعُنَا الْأَمْسَى .. ذَا سَاعِدِي فَيَوْمَ سِدِي^(٤٨)

وفي ديوانه الشعري الدال الذي عنوانه "الرحيل" نطالع قصيدة شعرية عنوانها "يا

شام"، مطلعها :

قُلِّي لِبَابِكَ مَرْشِدٌ وَدَلِيل .. يَا شَامَ مَالِي عَنْ هَوَاكِ بِدِيلٍ

يسر فيها على الدرب السابق نفسه مصوراً تلك الفاجعة التي حلت بأمنا العربية (احتلال بلد عربي لشقيق عربي آخر)، إذ يصور ذلك قاتلاً:

- عُودِي العريق تقطعت أوتاره .: ففناء روحي يا دمشق عويلُ
هذا هو الزمن الردي نعيشه .: والمسيل في الزمن الردي طويلُ
تستغفر الأسياء في ظلماتيه .: فالحب كره والقبیح جميلُ
أنا يا دمشق كما عرفت متيمٌ .: بعروبي واميل حيث تميل
لكنفي وأنا أرى أخوين لي .: بعقائلي فقاتل وقبيل
حزني على الاثنين لست مفزاً .: فكلاهما لي مقلتي نزيل
ولجميعي بما نعتز وصفها .: فانا دمشق القاتل المقتولُ
والقتل في شرع الإله محرمٌ .: ما للمحرّم عنده تحليلُ
من ذا أقاتل يا دمشق؟ أخي .: قولي أهذا منطق معقول ؟ !
إن الذي بيني وبين بني أبي .: الله أوجده فكيف يزول ؟
إن يأكلوا خمي أو قُرّ لحمهم .: هذه المقولة في الدجى قنديلُ
والله أفضل أن أوجه طعني .: لصميم قلبي إن يجز تفصيل
من أن أوجهها لصنبر أخي فقد .: أشقاك ذبح أخيك يا قابيلُ
قابيل كيف تعود حياً بيننا .: ويحطوك التزمير والتطيلُ

ماذا أقول ؟ لمن أوجه لعنتي ؟ .: ومن الذي عنّ هُنا المسؤول ؟
قولي دمشق أما لليل عروبي .: صبح؟ وللخلف المقيم رحيل؟^(٤٩)

وغنى عن التبيان أن معجم الشاعر اللغوي ينبت بالأسى والحزن، دلت على ذلك الألفاظ التالية : تقطع الأوتار والعويل والزمن الردي والليل الطويل والظلمات، والحب الذي

صار كرها، والجميل القبيح، وقاتل ومقتول، وحزين وفجيع، والاستغهام الاستنكاري: من ذا أقاتل يا دمشق؟ أخي .. أبي ؟ ، وتضمن الشاعر شطر بيت من قصيدة المفتح الكندي^(٥٠).

وإن الذي يسني وبين بسى أبي وبين بني عمي لمختلف جدا^(٥١)

وقد وفق شاعرنا في تناصه، وقصيدة المفتح الكندي، إذ تشابهت قصيدة مائع العتيبة مع تلك من حيث ظروف تأسيها، فقد هوى المفتح ابنة عم له، وأراد الزواج منها، فرفضه أبناء عمومته، لا شيء سوى أنه أصبح قليل المال، فعز على الشاعر المفتح ذلك، فجاءت زفرته الشعرية مليئة بالأسى والمرارة على تبدل الأحوال وتغيرها، فلم ينفق جل ماله إلا رغبة منه في إعلاء شأن قبيلته، يقول في ذلك :

يعاتسني في الدين قومي وإغا .: دُبُونِي فِي أَشْيَاءِ تُكَسِبُهُمْ حَمْدًا

أَسُدُّ بِهِ مَا قَدْ أَخْلَوْا وَضِعُوا .: نَغُورَ حَقُوقٍ مَا أَطَاقُوا لَهَا سَدًا

وفي جفنة ما يَفْلَقُ البابُ دَوْهَا .: مَكَلَّلَةِ حَمَا، مُدَقَّقَةِ لُردَا

وفي فرس نهد عتيق جعلته .: حجاباً لبني ثم أَخْدَمْتُهُ عَبْدًا

لقد أنفق المفتح - وفقاً للأبيات السالفة - أمواله في محامد تحسب له وتعود عليهم بالخير، فمنها : ما ينوب من الحقوق فيخلون بها، ويعجزون عن الوفاء بواجبها، ومنها دار ضيافة مليئة بالطعام، لا تمنع لطالب حاجة، ولا تحجب عن رائد لها، ومنها فرس قوى أعد للهمام الصعبة على عادة أمثاله من الرؤساء.

ومرد ألم المفتح وحزنه أن يُرفض زوجاً، وأن يُعير بديونه من أبناء عمومته، أقرب الناس إليه، إنهم إخوة، وقد حدث بينهم صدع وشتات مثلما حدث بين الشقيقتين : العراق والكويت، وإن كان المفتح قد قال :

إن ياكلوا لحمي وفرت لحومهم .: وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجدًا

فإن مانع العتيبة يتكى على هذا النص، ولا يملك إلا تحويره في إطار المعطيات والأحداث التي جرت بين العراق والكويت؛ إذ يقول :

إن ياكلوا لحمي أو فر لحمهم .: هذه المقسولة في الدجي قسنديل

ولعل مقدمة ديوان الشاعر لديوانه "الرحيل" ذات دلالة أيضاً، وهو الديوان الذي تضمن قصيدته الألفه "يا شام"، وتاريخ نشرها - كما أشار الشاعر ١٩٩٠/١١/٢١، إذ يقول في المقدمة : "والرحيل يحفل في مضمونه معنى الانتقال من حالة إلى حالة، وليس بالضرورة من موضع إلى آخر، وأكد أجزم أن الإنسان العربي في الآونة الأخيرة، قد عاش الرحيل، وانتقل من حالة إلى حالة وهو ثابت في مكانه، ولعل المكان هو الذي رحل، أو لعل القيم هي التي رحلت"^(٥٢).

نعم، شاعرنا مانع العتيبة متمم بعرويته، بيد أن الصدق الفني يجعله يصرح بحقيقة الوضع العربي المتردي، والزمن الردي الذي تحياه أمتنا، فراح يظهره على ما هو عليه، عل في التبيه ما يساعد على إيجاد المخرج، وقد وفق في خطابه الشعري لدمشق بتاريخها الأموي العريق في الجهاد والعلم والشعر، واجترار الشاعر للذكريات دمشق وترت ذاكرته، فاتكأ على شاعر أموي حزين مثله عبر عن تبدل المقاصد والغايات في العصر الأموي، وإذن فحال الشاعر الأموي صار موازياً لحال شاعرنا، أو معادلاً موضوعياً مع الفارق للواقع الأليم، وهاوية الضلال السحيقة التي يتمرغ فيها عالمنا العربي، مع أن الضد هو المطلوب نعني التماسك والتآزر والاتحاد.

والشاعر يسلمهم قصة الصراع بين ابني آدم (قابيل وهابيل)، ونحن نستأنس فيها بحديث القرآن الكريم في سورة المائدة، وذلك الحوار الدائر بين الخير والشر، يقول الحق جل وعلا (وَأُتِلَّ عَلَيْهِمْ نَبَأُ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ* لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسٍ بِكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)^(٥٣)، وقول الشاعر : "فقد أشفاق ذبح أخيك يا قبيـل" يتناص وقول الله تعالى (فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ* قَبَعَتِ اللَّسَةُ عُرَبًا بَنِيحَتْ فِي الْأَرْضِ لَئِيَّةُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْفَرَابِ فَأُؤَارِي سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ)^(٥٤)، ويستخدم من هذه الشخصية الشريرة رمزاً لحاكم العراق، حين يعجب كيف عاد قابيل من جديد بينما ؟ ! وكيف أحاطه المعجبون بالهليل والتكبير والتطيل والتزيم ؟ ! وشاعرنا يسخر من هذه الصورة على أية حال، على نحو يذكرنا بيت البارودي الذي يقول فيه :

وَأَقْتُلْ دَاءَ رُؤْيَا الْعَيْنِ ظِلْمًا . . . يُسَيِّ وَيُتَلَسَّى فِي الْخَافِلِ حَمْدُهُ

فبدلاً من أن ينتقد الناس ذلك الظالم، ويوجهونه إلى الصواب والطريق المستقيم، يتلى في المنتديات حمده، وتصفق له الجموع ويحمدوا سلوكه وتصرفه !!

ويقف الشاعر حائراً - كشأن كل عربي اليوم - لن يوجه لعتته؟ ومن المسؤول عما نحن فيه؟ ثم يناجي دمشق (بما لها من تاريخ وعلم وشعر) في صورة أشبه بالونولوج الداخلي أو المناجاة الهامسة: أما لليل عروبيتي من فجر يطل عليها؟ وما مصر الخلاف الذي جلبنا عليه اليوم؟ أليس لهذا الخلاف المقيم الجاثم على صدورنا من رحيل !!

والخطاب الضمني في هذا النص الشعري يستهض فينا ما كان لهذه الأمة في ماضيها العريق من صفحات ناصعة كانت فيها كثرة العطاء، شديدة العزم سريعة البطش بأعدائها، أما في هذا الزمن الرديء، فقد أصبحت جنباً هامدة، أو حجارة باردة، إنه بمثابة الصوت الجهور الحكيم الذي يذكرنا لعنا نفيق من هذا السبات العميق، على نحو يذكرنا بما قاله الشاعر الشيخ صقر القاسمي في قصيدة عنوانها "رفقاً بدينك":

مِنْ بَعْدِ مَا كُنَّا نَصُولُ .: مِنْ بَعْدِ مَا كُنَّا نَقُولُ
مِنْ بَعْدِ مَا كُنَّا نُكَدِّدُ .: مَنْ يَحْكُمُ أَنْ يَقُولُ
أَمْسَى التَّسْوِيلُ وَالْعُذْلُ .: وَالْحُسْنَاعَةُ وَالْمُسْوُولُ
رَغِمَ الدَّعَايَاتِ الَّتِي .: هَامَتِ بِهَا شَقَى الْعُقُولُ
مَا بَيْنَ رَاجِيَةِ الْحُلُولِ .: وَبَيْنَ أَنْصَافِ الْحُلُولِ
طَفَتِ الْمَنَاصِبُ وَالذِّيُولُ .: وَبَعْضُ عُبَادِ الذِّيُولِ
فَإِذَا بَعْرَضِي يُسْتَبَاحُ .: عَلَى حَتَّى "قُدْسِ الْبَتُولِ"
وَإِذَا بِأَقْدَامِ الطُّفْطُفَةِ .: تَجْمُوسُ فِي مَصْرِى الرَّسُولِ^(٥٥)

ونختتم الحديث عن رؤية شاعرنا السياسية بما يلقانا من قصائد تخرج رؤيته السياسية بمحوم الوضعية، تعني بذلك ديوانه الذي سماه "قصائد بترولية"، وهو جملة قصائد سبق لشاعرنا أن نشرها في دواوين سابقة، نجد الملتقى معظمها في ديوانه "محطات على طريق العمر"، وبعضها الآخر في ديوانه "خواطر وذكريات".

ولسنا في حاجة إلى تكرار ما سبق قوله من أن شاعرنا رجل سياسة وأنه شغل منصب وزير لبلاده عشرين عاماً، وأن الشيخ زاهد قد أوفده في مهام رسمية للصلح في مسائل خلافية بين بعض الدول^(٩٦)، وما أذكرى هذا الاتجاه عند شاعرنا أنه كان دائم السفر والترحال، إذ يقول :

وَأَمَّا مُسَوِّطِي الْغَالِي	::	أَمْرٌ عَلَيْهِ كَالْضَرِيف
فَالْأَفْضُ حَامِلًا أَلْسِي	::	وَأَرْحَلُ كَاتِمًا ظَرْفِي
فَلَمَّا رَحَالَ فِي الدُّنْيَا	::	مِنْ الْأَلَامِ تَسْتَشْفِي
وَصَفْتُ وَقُلْتُ : رَحَّال	::	فَكَمْ أَبَدَعْتُ فِي الرَّصْف
نَعَمَ إِنِّي لَرَحَّال	::	وَعُمُرِي رَاحِلٌ خَلْفِي
أَفْتَشُّ عَنْكَ فِي دُنْيَا	::	تَرُدُّ الْحَسْبَ بِالْعَنْف
تَضِيحُ حَقِيقَتِي فِيهَا	::	وَلَا يَرْفِي سِوَى الزَّرِيف ^(٥٧)

وقد صدق فيما ذهب إليه أستاذنا الدكتور يوسف نوفل^(٨) من أن جغرافية شعره - يقصد جغرافية تجربته الشعرية (الزمان والمكان) - تكشف عن جغرافية موضوعه، وهمة الشعري وتنوعه بين الذات والموضوع، بين "أنا" و"هي" و"هم"، بين الحب الصغير والحب الكبير، بين الأنثى المثال، والوطن المثال، والأمة المثال.

وتلقانا لقصيدته "نفظنا يشكو ذنابه" التي نظمها بعد معايشة لواقع النفط المريع، فجعل شاعرنا يتخيل ساحته غابة تزخر بالذناب الذين يفترون بأيامهم كل من يتعرض لهم، ويسخر من منظمة "أوبك" التي هي بمثابة ليث قابع في عرينه دوغما دور في حماية أعضائه.

نعم، لقد هدته معاشته لهذا الواقع المرير إلى هذا التصور الشعاري الذي انطبع في نفسه، ففظمه شعراً ينبع من صميم إقامته في صورة حوارية بين الشاعر والشعر، أشبه بالنجوى الذاتية، التي لا تخلو من لحمة وثيقة بين الرؤية السياسية والهم الوطني للأمم المثال، يقول في ذلك :

فَتَحَ الشَّعْرُ كِتَابَهُ .: وَدَعَا نِي لِلصَّحَابَةِ
قُلْتُ : يَا شَعْرُ تَهْمِلُ .: فَسُوقُ الْفَرَّاحِي مَحَابِهِ
خَلَفَتْهَا سُوقُ نَفْسِي .: نَشَرْتُ فِي سِنَا كِتَابِهِ

- قال لي الشعر : ومالي . : أنا بالسوق المصابه
 علمني للحب صوتاً . : لا كـيوم في تحـرابه
 قلت : إن الـنـفـط يـنـدي . : بالـمـوالين أرتـيـابه
 فهو بعد العز أضحى . : حـمـلاً في وسط غابه
 وذباب السوق صارت . : حـوـلة مثل العصابه
 قال : والأوبىك لـمـت . : سـنـ في الغابه نـابـه
 في حـمـاه الـنـفـط يـقـلـي . : رايـة العـز المـهابـه
 قلت : إن اللـيـث يشـكو . : لـك مـا قـد أصـابـه
 أوبىك الـيـوم تـنادي . : بـجـهـاز للـرـقـابـه
 ضحكك الشعر طويلاً . : قال : هل هـذي دُعـابـه ؟
 قلت : بل جـدُ فـهل في . : مـا يـنادون غـرابـه ؟
 صمت الشعر ولكـن . : كـان في الصمت الإجابـه
 يـا رـقـيـباً لـيـس يـدري . : أن للـسـوق ضـمـابـه
 "أوبىك" البحرُ وآلـي . : لـك أن تـرقـي غـيـابـه
 لن تـرـي صـاح عـضـوا . : كـاشـفاً فـيـها حـمـابـه
 أي جـنـوى مـن جـهـاز . : زـرـعوا فـيـه اضـطـرابـه
 فـإذا سـار لـعـضـو . : طـارـقاً بالـلـطـف بـابـه
 طالباً كـثـف حـمـاب . : أشـرع العـضـو حـرـابـه
 يـا رـقـيـبَ السـوق مَهْلاً . : نـفـطـنا يشـكو ذنـابـه
 وهو محتاج لـخل . : لا لـطـيـل أو رـبـابـه

صَغُبَ الْفِعْلُ عَلَيْنَا .: واكْفَيْنَا بِالْخَطِّابِ
واجتماعات طـووال .: كل ما فيها رتابه
ونقشاش وحوار .: لم نَطِيقْ يوماً غيابه
والتهامات قـريب .: لم يُصْنِ عَهْدَ الْقَرَابِ
بيننا المستهلك الشامات .: لا يُخْفِي لُغَابِ
هَمُّهُ صَارَ صِرَاحاً .: خالماً عنه حجابِ
طالباً تخفيضٍ يـعمر .: النقط بل حتى اغتصابِ
سَحَبَ الْمُخْزُونَ حَتَّى .: لَقَدْ السَّيْعُرُ صَوَابِ (٥٩)

والأبيات العشرة الأخيرة من القصيدة تشف عن الواقع السياسي المتزج بالهم الوطني الذي يبه إليه الشاعر، واصفاً ما يحدث بثروتنا النفطية، فالثروة تشكو من ذئاب ترقب لحظة الانقضاض على الحمل الضعيف، والخطابة وحدها صارت معادلاً موضوعياً للفعل الذي صار صعباً علينا، والتهامات تستشري في المنظمة، شأماً في ذلك شأن واقعنا السياسي العربي، وكل هذا وذاك مدخل للشامتين الحائذين الذين أصبح همهم صراحاً، وحرهم شعواء في أعز ما نملك من اقتصاد، بل منهم من يريد اغتصابه.

وقصيدته التي عنوانها "تقرير إلى وزراء الأوبك"، والتي يثبت تاريخ نظمها إنما قيلت قبل القصيدة الآتفة (جنيف في ١٢/٧/١٩٨٣) بنحو عام، نزع منها أكثر نضجا من حيث التدفق الشعوري والشعري، وأدوات التعبير الفني، إذ يشير إلى المأساة نفسها في منظمة "أوبك"، وعدم الاكتراث بما يحدث بهم، وانصرافهم عن القضايا الرئيسية إلى التباين والخلاف وعدم الاتفاق حول سكرتير للمنظمة "فاضل الجلبي"، وعدم التزام أعضاء المنظمة بالخصّة المقررة، دلت على ذلك ألفاظ موحية نقرأها في القصيدة مثل: ذئاب السوق - تشكب - الاختلاف - العبء - الاضطراب - ربح والخلاف - ليل الهم - أمواج تلاطمها - حالك السُحْب ... وسوى ذلك، شاعرنا رجل سياسة لا تنفصل عن الهم الوطني الكبير، وهي رؤية مشوبة بالعقل والحكمة، يقول في ذلك من بحر البسيط:

أَمَا كَفَانَا بِأَنْ الشُّوقَ مَثْقَلَةً .: بعبء قَيْضٍ مِنَ الْإِنْتاجِ مُضْطَرَب

وانَّهْ كُلمَا كِدْنَا نُقَلِّصُه :. ليرجع السقط يحيا عصره الذهبي
 نَرَى رِفَالًا كَظُفُو حَدِّ حِصْتِهِمْ :. فكيف جَازَ اختلاطُ الجِدِّ باللعبِ
 الأوبك اليومَ في بحرٍ يَهْدِيهَا :. ريح الخِلافِ وليل المِثمِّ لم يعب
 لا تتركوها لأمَّسَاجٍ تَلَاطِمُهَا :. فما لَكُمَّ بَعْدَهَا في البحرِ من هَرَبٍ
 والسكرتيرُ الذي يرعى مَصَالِحَهَا :. لا يَستطيعُ غَطِّي حَالِكِ السُّحُبِ
 ولا يهيم إذا إيرانُ موطنه :. أو العراقُ فما للخُلفِ من سَبَبِ
 الكُلِّ في مركب التبرول وحَدَقُم :. همُّ التحدي لمسوح بعدد لم يَبِ
 لَو هَبَّتِ النَّارُ في أرجاء مركبهم :. فمشمعلُ النَّارِ لا يَنجُو من اللهب^(٥٩)

وليس يخاف أن الشاعر بهذه الأبيات يبرز عزونه التراثي من الشعر العربي الأصيل، فالبيت الثالث يعيد إلى ذهن المتلقي تذكر قصيدة أبي تمام "في فتح عمورية" وبخاصة قوله في مطلعها :

السيف أصدق أنباء من الكتب :. في حده الحد بين الجد واللعب
 وبسته الأخير يصبح مثلاً ساراً، نعي حديثه عن دول النفط، وهو حديث رجل حكيم مخبر
 يدق ناقوس الخطر محذراً من الخلاف والامادي فيه، لأن السفينة واحدة :

لو هبت النار في أرجاء مركبهم :. فمشمعل النار لا ينجو من اللهب
 لا غرو إذن أن نجد شاعرنا يجعل عنوان قصيدة له بعد ذلك "سفينة أوبك .. إلى أين
 ؟" يحمل تاريخها ١٦/١٢/١٩٨٨، أي بعد أربع سنوات تقريباً من قصيدته الآتفة، وفي هذا ما
 يشف عن أن الحال على ما هي عليه من خلاف وفرقة، وعدم اتحاد، فقد أضاعت المنظمة
 التبرول هدراً في رحى سوق لعينة، واشتدت الخلافات والضغائن بين أعضائها، وما أجل تعبيره
 الذي يقول فيه في قصيدته الآتفة، من مجزوء الرمل :

فلندونا بسك أسرى :. وبنا صمرت سَاجِينِه
 ما استطعنا لسك عفواً :. لا، وما كنت معسنة
 إليه يا أوبك أشكو :. لك مما تَشْتَكِينِه

- مَنْ هُوَ الْمَسْزُولُ عَمَّا :. حَلَّ فِيْنَا كَي نُدِيْنَه ؟
 أُنْدِيْنَ الْاَلَاتَ وَالْعُرَى :. وَأَصْنَانَا مِمِّيْنَه ؟
 أَمْ نُنْدِيْنَ الْجَهْلَ فَمِيْنُ :. جَعَلَ الْأَصْنَانُ دِيْنَه ؟
 مَنْ هُوَ الْمَسْزُولُ قَوْلِيْ ؟ :. أَمْ نَرَى لَا تَعْرِفِيْنَه ؟^(١١)

ولا يخلو تكرار السؤال من دلالة، إنه يلج على معنى شعري معين يصل إلى متلقيه عن طريقه، وبين منهجه في مواجهة مثل هذه القضايا المصرية، وكان السؤال يضح بنفسه في شعر شاعرنا.

وبحنكة الشاعر السياسية ومراسه وخبرته بقرر حكمة مفادها أن من يزرع شركاً، فلا عليه إن حصد ما زرع، يقول :

- هَلْ زَرَعْتَ الْعَدْلَ حَقْ :. تَحْصُلِيْ مَا تَزْرَعِيْنَه ؟
 الَّذِي يَزْرَعُ شَوْكاً :. كَيْفَ يَجِيْئِيْ يَاسِمِيْنَه ؟
 "كَلْنَا فِي الْهَمِّ شَرْق" :. تَسْمَعُ الدُّنْيَا أَيْسَه

ثم لنقرأ سخريته المرة اللاذعة الناقدة، إذ يسوى بين النفط والفحم، يقول :

- ذَلْ فِيْهِ الْنَفْطُ حَتَّى :. أَصْبَحَ الْفَحْمُ قُرَيْنَه
 سِمْرَهْ فِي السُّوقِ فَلَيْسَ :. فَلَمَّاذَا تُرْخَصِيْنَه ؟
 نَحْنُ نَرْجُو أَنْ تَكُونِي :. أَسْبَدَا يَحْمِيْ عَرِيْنَه
 لَا كَشَافَةٍ فِي يَسَد :. الْجَزَارِ تَسْتَجِدِيْنَ لِيْكَه
 نُرْوَهَ الْنَفْطَ أَجْعَلِيْهَا :. بِكَيْدِ الْحَرَصِ مَصُونَه
 لِلْفَسَدِ الْآتِيِ احْفَظِيْهَا :. أَيْهَا الْأُمِّ السُّرُزِيْنَه^(١٢)

ويقودنا بيته الأخير بوطنيه الشاعر، وبكائه على الوحدة العربية التي تمزقت أوصالها، وقد تطلع إلى ولادة "الآتي" وتربح مجننه منذ أمد بعيد، رغما من عدم ظهور بوادر حمل الألام به، إن شاعرنا يصبو بفارغ صبر إلى "الآتي"، بغية حمل مجد أمة عريقة عظيمة، تقاوس أبنائها عن حمله، فنراه يقول في قصيدة عنوانها "جنون الغضب" :

وَمَا لَنَا وَاللَّهِ مِنْ أَمَلٍ :. إِلَّا بِطَفْلِ بَعْدُ لَمْ يَشِبْ
 سَمَّيْنَاهُ الْآتِيَّ وَلَمْ أَرَهُ :. حَبْلِي بِهِ الْأَيَّامُ فَارْتَقَى
 لَعَلَّهُ يَعْطِي هَوَيْنَا :. قَدِمَ مَجْدٌ عَنْكَ مُتَّعِبٌ
 الْجَمْدُ لَلْآتِي أَبْشُرْكُمْ :. يَأْكُلُ عَمَزُونَ وَمَكْتَبٌ^(١٣)

وشاعرنا لا ينفك عن تاريخنا الإسلامي المطبوع في ذهنه، فغالباً ما يتمثله شاعراً
 أمامه، يستدعيه ويسقط عليه هومو السياسة والوطنية وكثيراً من القضايا الاجتماعية، فيحدثنا
 مثلاً عن قضية معاصرة، ثم يربطها بقضية من تاريخنا الإسلامي، وآية ذلك حديثه عن واقع
 مجتمعنا العربي الإسلامي، إذ وجدناه يصور أبعاد المسلمين عن دينهم، وإباحتهم إراقة دم
 المسلم العربي بزمَن الردة في عهد أبي بكر الصديق - رضي الله عنه -، إذ يقول في قصيدة
 مؤثرة عنوانها "زمن الردة":

زَمَنُ الرَّدَّةِ هَذَا لَازِمَانِي :. وَمَكَانُ الْكُفْرِ هَذَا لَامَكَانِي
 فَإِذَا أَفْهَمْتُ مَكْفِي يَأْنِي :. وَدَجَى اللَّيْلِ مَعَ الصَّمْتِ طَوَانِي
 لَا تَلُومِينِي فَإِنِّي أَمَقِي :. لَا أَرَى جَدْوًى لَضَرْبِي وَطَعَانِي
 هُوَذَا صَوْتُ أَبِي جَهْلٍ دَوَّى :. وَطَفَى حَتَّى عَلَى صَوْتِ الْأَذَانِ
 لَمْ يَعُدْ لَنَا أَبُو بَكْرٍ وَلَا :. عَمَرَ عَادَ إِلَيْنَا بِالْأَمَانِي^(١٤)

وصوت التراث الذي استدعاه الشاعر عن أبي جهل صوت رمزي، إذ يرمز الشاعر
 إلى أولئك الطغاة الذين تقلدوا مناصب لا يستحقونها، فأباحوا سفك دماء شعوبهم، وهتك
 أعراضهم، بل جاوزوا ذلك إلى إغوائهم، فقتلوا مضاجعهم، وأراقوا دماءهم وسلبوا أمنهم
 واستقرارهم، وقد انتهكوا بذلك حرمة الله تعالى.

وتلقانا قصيدة أخرى للشاعر مانع العتيبة يصور فيها الطغاة بصورة استمد مصدرها
 أيضاً من الواقع الجاهلي، ولعلها تكمل الصورة الآتية، إذ صور الطغاة بأصنام بيتني الشعب
 رضاها، ويخالفون غضبها، بل منهم من يقدم الدماء قرباناً لها، وهي صورة مستمدة من آيات

الله العزيز إبان وصفه حال المشركين في الجاهلية صوب الأصنام المعبودة دون الله تعالى، يقول شاعرنا ساعراً:

حَاكِمَةٌ لِلشَّعْبِ وَلِلْوَطَنِ	فِي أَمَقِّ الْأَوْثَانِ أَصْبَحَتْ
لَثُورٌ بَلْ يُجَهَّزُ الْكَفَنُ	قُرْبَانًا دِمَاقًا فَلَا
إِلَّا جَمِيلَ الْقَوْلِ وَالْحُسْنِ	لُغْلُفِي فَلَا لِحَكْمِي وَلَا لِرِي
مَكْرُوهَةٍ إِلَّا مَنْ يُجَنِّ	فَحِكْمَةُ الْجَبَّانِ لَمْ تَعُدْ
صَنَمًا الْأَكْبَرِ لَمْ يُهْنِ ^(١٥)	وَكُلٌّ مَنْ حَازَ عَلَى رَضَى

هوامش البحث ومراجعته

- ١) انظر : مائع سعيد العتيبة شاعراً، أحمد عبد الله جوهر، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٣، جـ ١ ص ٤٨، وانظر أيضاً : شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، أحمد الجذع، ط ٢، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩١م.
- ٢) مقابلة تلفزيونية والشاعر بتلفزيون أبو ظبي في ١٢/٤/١٩٩١م.
- ٣) جامعة تعليمية خاصة، أنشئت عام ١٨٥٨ في (إيرا) باليابان، أسسها (يوكشي فوكوزاوا)، وهي من أكبر الهيئات التعليمية العليا باليابان، راجع شبكة الإنترنت : WWW.gakuja.Keia.ac.jp/ic/ryu/gag/g-1-1.html
- ٤) تأسست هذه الجامعة سنة ١٨٧٠م بغية الحصول على علوم متقدمة في الأدب والفلسفة والعلوم والفنون، وإعطاء فرصة التدريب المهني والحرفي للطلاب الكفاء، راجع شبكة الإنترنت : WWW.world-Tautism.Org/Pressrel/coDel'ehtn.
- ٥) نقلاً عن مقابلة صحفية لمجلة زهرة الخليج، العدد رقم ٦٤٦ في ١٠/٨/١٩٩١ ص ١٠.
- ٦) مائع سعيد العتيبة شاعراً، مرجع سابق، جـ ١ ص ٥٦-٥٨.
- ٧) مجلة زهرة الخليج، مرجع سابق، ص ٧.
- ٨) ديوان الشاعر "تبع الطيب" ص ٣٠ قصيدة بعنوان "الحمد لله" في ٣/١٠/١٩٩٦.
- ٩) ديوان الشاعر "خواطر وذكريات"، ط ١٤، أبو ظبي، المؤسسة العربية للإعلام، ١٩٨٨، ص ٥٧.
- ١٠) حوار صحفي مع الشاعر بمجلة زهرة الخليج، مرجع سابق، ص ١٠.
- ١١) مصدر الكتروني، شبكة الإنترنت، سبق ذكره.
- ١٢) شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة .. دراسة وبيلوجرافيا، الدكتور يوسف نوفل، كتاب ندوة الثقافة والعلوم رقم (٧)، دبي، ط ١، ١٩٩٤، ص ٢٦٧، وانظر أيضاً : ندوة الأدب في الخليج العربي، جـ ٣، (الشعر في دولة الإمارات العربية المتحدة، المحاور والأدوات، عبد النعم عواد يوسف، ط ١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات أبو ظبي، ١٩٩١م، ومجلة شعر، العدد التجريبي، ١٩٩١، المجمع الثقافي بأبو ظبي.
- ١٣) مقدمة الشاعر لديوانه "المسيرة"، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي، ص ٣.
- ١٤) شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة، د. يوسف نوفل، المرجع السابق ص ٢٦٧.
- ١٥) مقدمة الشاعر لديوانه المسيرة ص ٣-٤.

- ١٦) ديوان الشاعر "ليل طويل" ص ٧٥، ط ١٠، المؤسسة العربية للإعلام أبو ظبي، يونيو ١٩٨٧م.
- ١٧) مجلة فصول القاهرة للنقد الأدبي، دراسة بعنوان "الأدب واجتماع"، للدكتور صبري حافظ، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ٦٥، والنظر أيضاً : الاتهامات الأساسية للشعر الحديث في دولة الإمارات ١٩٢٠-١٩٩٠، للدكتور نزار أباطة، ط ١٩٩٧، دار الفكر دمشق، سوريا.
- ١٨) ديوان الشاعر "الرحيل"، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي ١٩٩٢، ص ٩٦.
- ١٩) ديوان الشاعر "ضياح اليقين"، قصيدة المرأة، ط ٢، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبو ظبي، ص ٤٩.
- ٢٠) المرجع السابق نفسه ص ٥٢-٥٣.
- ٢١) المرجع السابق نفسه ص ٥٥-٥٦.
- ٢٢) راجع قصيدة "أروى" من ديوان الشاعر "خواطر وذكريات" ص ٨٨-٨٩، ط ١٤ أبو ظبي ١٩٨٨، وانظر أيضاً قصيدته "ذكرى الميلاد" من ديوانه "أغاني وأمان" ط ٣، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي، ١٩٩٧م.
- ٢٣) ديوان الشاعر "نبح الطيب"، قصيدة "شما" ص ١١٦-١١٧، ط ١، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي ١٩٩٧م.
- ٢٤) المرجع السابق نفسه ص ١٢٠.
- ٢٥) ديوان الشاعر "أغاني وأمان" ص ١٣٨-١٣٩.
- ٢٦) راجع القصيدة من ديوانه "نبح الطيب"، ص ٢٦، مرجع سابق.
- ٢٧) ديوان "بشائر"، ط ١، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبو ظبي، ١٩٩٥.
- ٢٨) راجع القصيدة كاملة من ديوانه "عنات على طريق العمر"، ط ٦، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي ١٩٩٠، ص ٢٣-٢٨.
- ٢٩) ديوان الشاعر "ليل طويل"، مقدمة الطبعة الرابعة بتاريخ ١٩٨٤/٦/٢٥، مرجع سابق.
- ٣٠) ديوان الشاعر "ليل طويل" ص ٥، وانظر : شعراء دولة الإمارات لأستاذنا الدكتور يوسف نوفل، ص ٣٤٣ وما بعدها.
- ٣١) الديوان السابق نفسه ص ٧.
- ٣٢) الديوان السابق نفسه ص ٩.
- ٣٣) السابق نفسه ص ١٣.
- ٣٤) الديوان السابق نفسه ص ٦١.
- ٣٥) السابق نفسه ص ٢٧.
- ٣٦) السابق نفسه ص ٤٥.

- ٣٧) السابق نفسه ص ٩.
- ٣٨) ديوان الشاعر "خواطر وذكريات"، مرجع سابق، ص ١٦ قصيدة "يا قلبي"، ولفظ شومس بمعنى كبير، شومس شوماً : تكبير لكبيراً فلهذا شومس، وهي شوماء، النظر : المعجم الوجيز ص ٣٥٤.
- ٣٩) انظر : قصيدة "قورة الحجارة" من ديوانه "ضياح اليقين" ص ١١٥-١١٦، سبق ذكره.
- ٤٠) السابق نفسه ص ١١٧.
- ٤١) السابق نفسه ص ١١٩-١٢٠، وما تجلبد الإشارة إليه في هذا السياق أن مأساة فلسطين قد حلت - ولا تزال - بنصيب والفر في الشعر الإماراتي المعاصر، إذ تناولها شعراء كثر، نذكر منهم تمثيلاً لا حصراً : سلطان العويس، راجع ديوانه، تحقيق دز وليد خالص، اتحاد الكتاب بالإمارات الشارقة ١٩٩٧، والشاعر سلطان خليفة وبخاصة ديوانه "رذاذ الأمان" الصادر عن مطابع البيان بذي ١٩٩٨، وعبد الرحمن العبادي في ديوانه "بشائر الفجر" الصادر عن مطبعة كاظم، ذي ١٩٨٩، وشهاب غانم في ديوانه "صهيل وترتيل" الصادر عن مطابع البيان، ذي ١٩٨٧، وآخر عبد الله الهدية في ديوانه "إلى متى؟" الصادر عن مطابع رأس الخيمة، برأس الخيمة ١٩٩٦.. وسواهم كثيرون.
- ٤٢) ديوان "ضياح اليقين" ص ١١٣.
- ٤٣) اقرأ قصيدته "ماذا بقي" من ديوانه "الرحيل"، ص ٣٠.
- ٤٤) السابق نفسه ص ٣٣-٣٤.
- ٤٥) السابق نفسه ص ٣٥.
- ٤٦) السابق نفسه ص ٣٦.
- ٤٧) السابق نفسه ص ٣٩-٤٠.
- ٤٨) قصيدة "ياشام" من ديوان الشاعر "الرحيل" ص ٥ وما بعدها.
- ٤٩) السابق نفسه ص ٥.
- ٥٠) هو محمد بن ظفر بن عميرة، شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية، كان له محل كبير وشرف وسؤدد في عشرينه، وزعم الموزعون أن العلة في لزومه القناع ما كان من خوفه على نفسه من أعين الناس، إذ كان من أحسن الناس وجهاً وأمدهم قامه، راجع ترجمته بالأغاني ١٥/١٥١، والشعر والشعراء، واللائي ٦١٥-٦١٦ وسواها.
- ٥١) راجع قصيدة "المقع الكندي" في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط ١ سنة ١٩٥٢، القسم الثالث ص ١١٧٨.
- ٥٢) انظر مقدمة "ديوان الرحيل" للشعر.
- ٥٣) سورة المائدة الآيتان ٢٧، ٢٨.

- ٥٤) سورة المائدة الآيتان ٣٠، ٣١.
- ٥٥) ديوان الشيخ صقر القاسمي، دار العودة، بيروت ١٩٨٩.
- ٥٦) راجع الفقرة الأولى من هذا البحث.
- ٥٧) ديوان الشاعر "أمير الحب" ص ٦٨.
- ٥٨) شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة، ص ٣٣٧، مرجع سابق.
- ٥٩) اقرأ القصيدة بديوان الشاعر "محطات على طريق العمر" المؤسسة العربية للإعلام أبو ظبي، ط ٦ مايو ١٩٩٠، ص ٤٩-٥٣، وقد كتبت هذه القصيدة في جنيف ١٢/٢٩/١٩٨٤.
- ٦٠) راجع القصيدة بديوان الشاعر "قصائد بترولية"، وكذا ديوانه "محطات على طريق العمر" ص ١٢٥. وحسب بالذكر أن صدى التراث في شعر شاعرنا بين جلي، مما يؤكد أصالته. لمزيد من التفصيل راجع ما كتبه أستاذنا الدكتور يوسف نوفل بعنوان "صوت التراث" ص ٢٩٤-٣٠٦ من كتابه "شعراء دولة الإمارات السابقة ذكره.
- ٦١) ديوان الشاعر "أغاني وأمازي" ص ٧-٨، ويمكن قراءة قصائد أخرى مثل "حقائق الأمور" من ديوانه "قصائد بترولية" ص ٣٥، وقصيدته "اليوم نحتاج الحقيقة فارساً" من الديوان السابق نفسه ص ٧٣، أو قصيدته "من وزير البترول إلى شركات النفط" من ديوان قصائد بترولية" ص ١١٩.. وسوى ذلك.
- ٦٢) ديوان "أغاني وأمازي" ص ١١-١٢.
- ٦٣) القصيدة بديوانه "الرحيل" ص ١٠٩، ومؤرخة في ١٩٩١/٩/٤، ودلالة التاريخ غير خافية.
- ٦٤) قصيدة "زمن الردة" من ديوانه "الرحيل" ص ١٠-١١.
- ٦٥) اقرأ قصيدة "الأصنام" من ديوانه السابق ص ١١٢.

مونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان

د. فاطمة يوسف محمد يوسف^(١)

مقدمة :

إن كل محاولة لكشف النقاب عن أهمية المسرح وإمكانات تأثيره، يجب أن تبدأ من المجتمع الذي يوجد فيه المسرح الذي تأثر بأحداثه ووقائعته وفضائياته فتدرجت في ثنايا الأعمال المسرحية وآلية توجّه، وإن رفض هذا الارتباط بين المسرح والمجتمع تحت أية دعوة كائنة ما كانت تعد نهاية الطريق، أن أمراض المجتمع من أمراض الضياع المعروفة لنا جميعا وشالخصة ألم أعيننا وذلك من خلال صيغ الاحتجاج العلني الذي لا يحكمه عقل ولا خيال ضد هذا الضياع، فالبلوس يحتضن الجميع ويضم بين جانيبه أيضا ذلك النقد الموجه إليه ولا يكفي أن نذكره كي نتحاشاه أما التعبير عنه فمن الممكن أن يكون تحت مسميات عديدة ، للوحدة ، للعزلة ، الإحساس بالغربة ، تحول الروابط الاجتماعية إلى روابط مادية .

وأصبح ضياع الواقع نتيجة للتفاهم المفقود الذي لا يدع مجالا للاتصال المباشر والعلاقات بين الناس، أي لا يدع مجالا للتقارب فيما بينهم، وأن هذا التوتر في التفاهم قد لحق بعلاقة الفرد بالآخر، ومن ثم بعلاقة الفرد بذاته، وذلك لأنه لكي نفهم ذاتنا يجب أن يفهمنا الآخرون أولا ، "إن مدلول الواقع وفهمه يقومان أساسا علي الاتصال والتفاهم ويرجع الفضل إلي الاضطراب النفسي"^(٢)

(٢) أستاذ الأدب المسرحي المساعد - كلية التربية النوعية - جامعة بنها.

^١ بيرلين : المسرح المعاصر. ترجمة : حامد لمد غنم ، إصدارات مهرجان التحريري القاهرة

الدورة العاشرة ١٩٩٨ ص ١٣

ومما أكثر الأمثلة في الدراما الحديثة علي حالات الاضطراب النفسي، وهي التي تنشأ عندما يصبح الفرد مضطرا إلي التوقع داخل تفكيره وأحاسيسه، والجميع متفرجون مغلبون علي أمرهم. "والدراما الحديثة تدور موضوعها دائما حول قضية الغربة، أي كيف أن الناس يأتهم فجأة الإحساس بأنهم قد صاروا غرباء، وأصبح كل واحد منهم ينظر إلي نفسه عن بعد، أن آثار الغربة والتباعد بين الناس والتي قد صارت في عصرنا هذا ظاهرة تتصاعد وتتضخم باستمرار كان للمسرح السابق في تسجيلها والتعبير عنها".^(١)

إن الأفكار التي يتخذها المسرح مادة له، ولن نبالغ في قدراته إلا أنها تلك الأفكار والقضايا التي تواجه للضغوط الهائلة التي تمارسها الظروف الاجتماعية، ولا يمكن حل كل المشاكل الجوهرية لهذا العصر انطلاقا من المسرح، فالمسرح ليس مكانا لمواساة المجتمع، وليس مكانا للاسترخاء النفسي والذوبان في السعادة المفقودة، وإنما المسرح يتفاعل مع الوسط الذي يوجد فيه ويعمل علي تشكيله، والظروف التي يستمد منها حادثة هي الروابط القائمة، وأن ما يدفع المتفرج للذهاب إلى المسرح هو أن يناقش التناقضات في حياته، بمعنى أن المسرح يوظف لديه شيئا نائما بداخله. وهنا نرصد مقولة لبيتربروك :

" إن غلق المسارح أو وجوب توقفها هو اتجاه سياسي الهدف منه منع مؤسسة ترفض هدف المجتمع"^(٢) كذلك يقول الكاتب الألماني نوفارينا " أنا أكتب لكي أغوص في مناطق محرمة، أنا أكتب لكي أقول ما لم يعتقد أحد لكي أقول ما هو ممنوع."^(٣) والممنوع عند نوفارينا ليس المقصود به المساس بالمحظور أو المقدسات لدي الشعب، ولكنه يتجاسر في مجال آخر ليس فقط في المسرح بالتعرض لأمر مكبوتة في المجتمع .

كما يقول أيضا نوفارينا : " ثمة فكرة وحيدة في أعمالي، أن أتوه باللغة وأفقد ذاتي، ثم تصير اللغة أيضا ملاذي ومنقدي" مشيرا إلي أهمية اللغة، بأن "قسي البدء كانت الكلمة" وبمقدورنا أن نري كل ليلة الدليل علي أن الكون يظهر

^١ المرجع السابق ص ١٥

^٢ بيتربروك : مسرح الشائعات والتسميمات. (الجزء الثاني) ترجمة حامد غنم، إصدارات مهرجان

التجريبية القاهرة لعدد ١٢، ٢٠٠٠ ص ٨٥

^٣ المرجع السابق ص ٨٦

كلمة علي المسرح، وأحياناً يمكن للمرء أن يراها، أن اللغة لا تعبر عن شيء، بل هي تستدعي وتعمل علي أنها تسبق وتسير في المقدمة.^(١)

إن المسرح يقتل الكذب ورجل السياسة والمنافق والقاتل الطموح، أنه الفن النابع عن الشعب، فالمسرح هو ذلك المكان الذي يترجم فيه الاضطراب والجروح في الأحاسيس لكي يعلن الحرب. " وإن لم نتج هذه الحرب بأسلحة الفن المكر والذكاء في ميدان السياسة إذن من وماذا يستطيع إنقاذنا".^(٢)

فلنقل هم من بإمكانهم الاندهاش، من باستطاعتهم رؤية لتقديم جديد الفضوليون الاجتماعيون، الباحثون عن الاتصال مع الآخرين، من لديهم الرغبة في معايشة شيء ما الذين لا يخلون من دموعهم، من لديهم موقف ناقد حيال المجتمع والمعنيون بتغيير العالم القائم إلي عالم جديد .

إن أجمل ما في المسرح هو هذا التعايش، هذا العمل المشترك والتعايش المشترك هو بالفعل هذا الاتصال فهذا التلاقي بين الكثيرين هو الذي يكشف عن إنسانية المسرح للعميقة إن، المسرح هو الحياة .

إن المسرح هو المتعة وجلاء العقل وتلقي قدرة اليوناني للشخص كذلك للمجتمع وحماية الروح والجسد من التجريح، للتححرر من الضغوط التي تهدد بالموت والتي تقتضتها وأقرتها الظروف الاجتماعية. "المسرح كجزء جوهري لحرية النفس وكميدان للاستقلال في مواجهة للضغوط التي تمارسها الحياة الجماعية علي كل ولد منا"^(٣).

ورغم هذه العلاقة الجدلية بين العمل الفني والمجتمع إلا أن بعض الدراسات حاولت عزل العمل الفني عن المجتمع الذي أنتجه، وقد تصدرت مدرسة براغ لهذه الدراسات وعالجت الموقف مؤكدة :

" أن الفاعلية التامة للتطور الاجتماعي وإعادة تنظيم الجماعات علي نحو مطرد وصراع مراحلهم الاجتماعية المختلفة وصراع الشروط الاجتماعية

^١ المرجع السابق ص ٨٦ بتصرف

^٢ مسرح للشاعرين والقصصيات . ترجمة حامد غلام (الجزء الأول) المهرجان التجريبي الدورة ١١ ١٩٩٩ ص ١٥

^٣ بوترلين : لماذا نحتاج إلي المسرح ، مقال بوترلين بترجمة أحمد عبد الفتاح إصدارات تجريبي للقاهرة الدورة ١١

وصراع الطبقات والإيديولوجيات، كل ذلك ينعكس علي نحو متعاضد في تلك العلاقة بين الفرد والمجتمع بل في تطور الفن نفسه^(١) إذن إن دراسة الفن يجب أن تتضمن أيضا دراسة للتقاليد الفنية وهو ما يعني دراسة بنية الشروط الاجتماعية المنتجة للفن .

ومن هذه العلاقة الجدلية بين المسرح والمجتمع سنتناول في بحثنا هذا مدى العلاقة بين الأعمال المسرحية لميخائيل رومان ومعطيات فترة الستينيات وتأثير وتأثر كل منهما علي الآخر، وخاصة من تحليل مونولوجات الغضب في بعض مسرحياته. ويتم ذلك في الخطوات التالية :

أولا : لمحة تاريخية عن ظهور وتطور المونولوج الدرامي

ثانيا : دراسة للظروف السياسية والاجتماعية التي ظهر فيها مسرح ميخائيل رومان
ثالثا : اختيار بعض مونولوجات الغضب في مسرح ميخائيل رومان وتحليلها تحليلًا سوسولوجيًا.

أولا : اللوحة التاريخية عن ظهور وتطور المونولوج الدرامي :

يعتبر المونولوج الدرامي أداة من أدوات المؤلف ليبرز أغوار النفس لشخصياته تلك الشخصيات التي تترجم أفكاره بما نقول، وبما نفعل، بما نظهر، وبما نخفي، بما يضطرم داخلها من مشاعر وأفكار وأحلام. وقد مر المونولوج الدرامي بتطور تلاحم مع التطور التاريخي للدراما، وظهر في المسرح بمسميات المقاطع المنفردة أو المناجاة أو الحديث مع النفس ولو اختلفت لغويا إلا أنها كانت تتفق شكلا ومضموما في شكل المونولوج الدرامي .

حين عرف المسرح منذ العصر الإغريقي وكتب كقصائد شعرية منفردة للبطل أو كمقاطع طويلة يلقها في حديث فردي والجوقة (الكورس) حوله بسمع ويعلق علي تلك المقاطع أو الأحداث كجزء من الحدث كما عرفه أرسطو للحفاظ علي التيار الانفعالي، وكما جاء في رأي الناقدة نهاد صليحة "أحتفظ المسرح

^١ فخر الله المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. تأليف حاتم شحاته. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧

Honzel (Dynamics of theater) in Matejka tihunik p. ٢٧٩

اليوناني إلى حد كبير بمعادلة بين الفرد وفرديته والجماعة والمجتمع وأقام جدلا نامسيا، أي حوارا دراميا حقيقيا بين القيم الثابتة التي يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذي يمثلها البطل^١ (١).

بينما أتخذ للمسرح الروماني من تلك المقاطع المنفردة التي عرفت في العصر اليوناني خطب بلاغية طويلة ثم انتقلت بنفس المعنى إلى عصر النهضة الذي للترم بالقواعد الكلاسيكية الجامدة واتخذ من المقاطع المنفردة خطب للوعظ الأخلاقي بعيدا عن المفهوم الدرامي - وظل الأمر إلى انفتاح شكسبير على التيارات الفكرية التي تناشد الثورة الاجتماعية والفردية، وظهر في مسرحه أفضل المونولوجات الدرامية، "استطاع شكسبير أن يحول الخطب البلاغية إلى مونولوجات درامية تقص عن فردية البطل وتلتحم بالهموم الاجتماعية وتنفع بالحدث الدرامي إلى الأمام كما في مسرحيتي هاملت والملك لير أو أي تراجيديا شكسبيرية" (٢).

ومن ثم جاءت الكلاسيكية بجمودها تحارب النزعة الفردية وخنقها خوفا من ربط الفردية بالهموم الاجتماعية ... كما رأت في هذه المونولوجات الفردية خطرا على أنظمتهم فتمسكت بالخطب البلاغية، حتى ظهرت الحركة الرومانسية التي حررت الفرد من العقلانية الكلاسيكية ثم امتدت ثورتها إلى هدف تغيير المجتمع فانقسمت الحركة الرومانسية إلى اتجاهين الأول يقص الفرد وذاتيته منفصلة عن الواقع، والاتجاه الآخر الملتحم مع الجماعة فنشأ المسرح الواقعي والرمزي جنبا إلى جنب، وانسحبت المقاطع الفردية إلى الشعر في شكل المونولوجات الدرامية .

ومع هذه الصحوة الرومانسية التي بلغت أقصاها على يد التعبيريين في ألمانيا وبدأت تعود المقاطع المنفردة إلى خشبة المسرح، وظهرت ثورة التعبيريين على أيدي جيل غاضب وساخط، لم تقف عند حدود الألب والفن، بل أصبحت ثورة سياسية واجتماعية، لقد تجمع هذا الشباب الساخط على المجتمع الفاسد والمنافق، وأرادوا أن يكشفوا فساد الأخلاق البرجوازية ويرفعوا للنقاب عن فظائعه ويقفوا بجانب ضحاياه. (لقد اعجب هؤلاء الشباب بأفكار نيتشه عن

^١ نهاد صليحة : فنون المسرحية . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٧ ص ١٦٥

^٢ المرجع السابق ص ١٦٦

وجوب تجاوز الإنسان، ولكنهم لم يذهبوا إلي حد النداء بالإنسان الأعلى ولكنهم شغفوا بالبحث عن الإنسان الجديد، وأرادوا أن يكون الإنسان الحر الخير الذي يعيش من أجل المجتمع، ويتضامن مع الأمة ويحس بعذابه".^(١)

لقد ظهرت الحركة التعبيرية حركة فنية ناتجة تجمعت تحت لواءها الإيمان بإنسانية جديدة وتشكيل العالم من جديد، الإبداع الحر بالروح الطليق والكلمة الحية المتمردة علي الواقع والمدنية والمعلنة ثورتها علي الدراما التقليدية .

وكتب الناقد " هرمان بار " الذي عاصر للتعبيرية ودعا إليها يقول " لم يكن الإنسان في يوم من الأيام صغيراً، كما كان في تلك الفترة ولا شعر بمثل تلك القلق الذي شعر به، أبداً لم يكن السلام أبعد مما كان في تلك الأيام، ولا كانت الحرية أكثر موتاً، هاهي ذي المحنة تصرخ " الإنسان يصرخ بحثاً عن نفسه، المصير كله أصبح صرخة واحدة تنطق بالمحنة، إن الفن كذلك يصرخ معه يطلق صرخته في أعماق الظلام يستغيث يستجد بالروح. هذه هي التعبيرية".^(٢) وكانت هذه الصرخة التعبيرية في حاجة إلي لغة تعبر عنها بعبارات سريعة قلقة متوترة معبرة عن الاحتجاج، فكان المونولوج هو وسيطها الأوفى.

إن التعبيرين لا يريدون أن يقدموا تحليلات نفسية واجتماعية واقعية بقدر ما يريدون التعبير عن عاطفة الثورة، وتجسيد عذاب النائر ومخاوفه وآلامه والتبشير بعالم جديد وعهد جديد يحيا فيه الإنسان متحرراً من كل سلطة وسلطان من كل ظلم واستغلال وامتهان، إنهم يحملون بالإنسان الجديد الذي يستطيع وحده أن ينقذ الإنسان البريء للباحث عن نفسه للباطنة الأصلية .

فمن الطبيعي أن يصبح بطل الدراما التعبيرية هو الشاب المتمرد النائر علي عالم السلطة، وأن يكون الصراع بين الفرد والسلطة هو المشكلة الأساسية التي تدور حول معظم مسرحياتهم. وإعطاء هذا الصراع أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف كانوا لا يحتاجون إلي شخصيات فردية بل لنماذج وأنماط عامة، يديرون الصراع من خلال الأب والابن، بين السلطة والفرد، بين المرأة والرجل متأثرين بأعمال سترندبرج ... واللجوء إلي المونولوج الدرامي للتعبير عن

^١ كارل يونغ : فجر الإنسانية وثيقة الحركة التعبيرية " ترجمة : عبد الغفار مكاوي ، دار نشر روافد هامبورج ١٩٥٩ ص

^٢ كارل أونين : صرخة واعتزال المسرح التعبيري. ترجمة : عبد الغفار مكاوي . دار نشر هرمان لخفرهافد برلين ١٩٥٩ ص

مكونات التوتر والقلق وما يدور داخل الإنسان من اعتبارات غالباً تحتم عليه أن يتكتم حقيقتها. وهنا يصبح المونولوج هو المحرك الأول للمشاهد المتابعة . ويعترف عبد الغفار مكاوي هذه المونولوجات * أنه من الصعب أن نسميها مسرحيات، وربما نسميها رسائل أو اعترافات درامية، أو رؤى درامية وفكرية أو لوحات تبشيرية بالمستقبل الذي لم يولد بعد، والإنسانية التي يحملون ومازلنا نحلم بها. ^(١)

لقد أخذت المونولوجات لغتها في شكل للرسائل السريعة التلغرافية وللأهنة ومقطعة تتراوح بين الغنائية الحاملة، والنثر الخشن، لكي تتمشى مع روح المونولوج الذي يعبر عما يجتاح الشخصية من صراعات متناقضة وعواطف متنافرة، الأحداث مفاجئة فاقدة للترتيب المنطقي التقليدي وضاربة جذورها في الخيار والإغراب ذات مستويات متعددة تختلف نوعيتها باختلاف الحالة النفسية، وتشارك الموسيقى والظلال والأصوات والأقنعة والماكياج في التعبير عن الفعل المسرحي. ^(٢)

فالدراما التعبيرية عبارة عن متابعة من اللحظات المتصاعدة حيث تتوالى سلسلة من القيم الدرامية، متجهة في خط رأسي نحو المثل الأعلى الإنساني الذي هو الهدف للدراما. وبلوغاً لهذه الغاية فإن الكاتب لا يتعرض إلا للخطوط الرئيسية ولا يدخل في التفاصيل بل نكاد نكون سلسلة من المونولوجات المركزة المكثفة، حيث يضحي المؤلف بكل الأحداث الخارجية وبالقصص أيضاً، فالكاتب هنا يتجه بصفة أساسية إلى إبداع وجود واضح وبارز للدراما، وذلك عن طريق تجسيد الشخصية الرئيسية فليس القضية إذن قضية طرح أفراد وشخصيات في النص، وإنما قضية عرض أنماط ورموز تشير إلي وقائع وأفكار وأسرار تعاون المثلي علي استشفاف روح الإنسان الجديد التي تستيقظ داخل البطل. ^(٣)

إن احترام التعبيريين الثورة والاحتجاج علي كل سلطة فاسدة وتمردوا عليها، ووقظت الشوق إلي حلم الإنسانية، لقد نفخوا في روح العصر طاقة ثورية هائلة تحلم بعالم يحيا فيه الناس متحررين من الخوف والظلم. آمالين أن

^١ عبد الغفار مكاوي : التعبيرية، الهيئة العامة للكتاب المكتبة الثقافية القاهرة ص ٨٩

^٢ نيل راجب : مدارس الأوب العالمي . مطبوعات الجديد القاهرة ١٩٧٥ ص ٨٩

^٣ سعد لورنش : المخرج المعاصر عن مقال دراسة عن المسرح التعبيري * الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ ص ١٨٤

يظل هذا الحلم الإنساني للأجيال المقبلة، ويذكر نبيل راجب في كتابه " أنهم يحذرون الأجيال القادمة من المصير المخيف في عالم خلا من المعنى والقيمة والإيمان وسيطرت علي أقداره حفنة من الجلادين، وإن لم تتعلم الأجيال القادمة من هذا التحذير، فيكفي أن التعبيرين قد قدموا الدليل علي حيوية الفن وقدرته علي بعث الإنسان وتأكيد حقه المقدس في الرفض والتمرد وشوقه المشروع إلي عالم أفضل^(١)

كما ربط الناقد الإيطالي " بنديو كرتش " التعبيرية بعلم الجمال، ويقول : " إن مهمة الفن عامة تهض علي إخراج التجربة الحياتية الواقعية في شكل جمالي مكثف ومتبلور يعبر عن جوهرها الحقيقي^(٢) .

إنن لقد أصبحت المهمة الملقاة علي عاتق المسرح التعبيري هي مهمة الكاتب كمحرر لروح الإنسان، ومن هذا التوجه أصبح المونولوج الدرامي يجد دربه للثورة والتمرد بحثا عن الإنسان الحر الذي يعيش من أجل مجتمعه مع آلامه وعذابه .

كما يأتي رأي جولدمان للعمل الأدبي : " بأن العمل الأدبي هو التعبير عن رؤية العالم رؤية شاملة للعلاقات الإنسانية، وعلاقة الإنسان بالكون، وهي وأن عبر عنها فرد بعينه رؤية نابضة من الضمير الجماعي^(٣)

ويري البعض أن المونولوج الدرامي من الأنواع الأدبية النموذجية للتعبير عن رؤية الكاتب للعالم، فإن استقراء المونولوج الدرامي في هدفه للتوازن بين العاطفة والبصيرة، يدلنا علي أنه ليس محاكاة للحياة، لكنه منظور خاص وخبرة فردية بهذا المنظور الخاص يظهر بصفة خاصة في المونولوج حين نبتني وجهة نظر للمتكلم^(٤)

كما يري (ستيان J.L. Stayan) أن النظرة إلي المونولوج علي انه يخبر المتفرج عما بداخل الشخصية هي نظرة خاطئة، لأنها سطحية، كما أنها تتطوي علي مفارقة تاريخية، كما نكل علي تفكير أنبي في المسرح، فالغرض الأساسي

^١ نبيل راجب : مدارس الأدب العالمي . مطبوعات الجديد . القاهرة ١٩٧٥ من ٨٩

^٢ نبيل راجب : موسوعة النظريات الأدبية لشركة المصرية العلمية للنشر لوجمان ٢٠٠٣ من ٢٠٧

^٣ لوسيان جولدمان: القنبلة التكوينية ولفاد أنبي، ترجمة محمد بركة مؤسسة الأبحاث بيروت ١٩٨٤ من ٤٩

^٤ إسامة فرحات : المونولوج في الدراما والنشر . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ من ١٦٥

من الأحاديث الجانبية أو المناجاة هو جذب المتفرج أو إشراكه في الحدث مباشرة.^(١)

ويأتي تعريف ميخائيل رومان للمونولوج الدرامي، بأنه لحظة انفجار الشخصية وقذف الحقيقة في وجه العالم، منحاول في هذا البحث أن نتوصل إلى هذا المنظور الخاص لميخائيل رومان تجاه مجتمع الستينيات، وموقفه الخاص من ذلك العصر، وذلك باختيار بعض مونولوجاته التي اتسمت بالتمرد والغضب ضد معطيات فترة الستينيات. مستلهما سمات التعبيرية في حركتهم التمردية الصارخة بحرية الإنسان ضد الظلم والقهر. باحثا عن الحرية والعدل وبإطلاق العنان لكلماته في تجسيد دوافع التمرد والغضب عند بطله للتحرر من أزماته النفسية التي تتصاعد من عمل لآخر .

ثانيا : دراسة الظروف التاريخية التي ظهرت فيها مسرحيات ميخائيل رومان :

تعد الدراما نشاطا جماعيا ذا علاقة وطيدة بعمامة الشعب، وهذا يتطلب من كتاب الدراما الصدق في كل ما يتناولونه من قضايا المجتمع من حيث آلام الناس وأفراحهم في كل مناحي الحياة .

والمسرح في مصر قبل ثورة ١٩٥٢ كان فن التسلية والاقتراس والتمصير رغم ظهور مسرحيات جادة لكتاب مصريين ولم يتغير هذا الموقف إلا بعد الثورة التي أحدثت تغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية كبرى ساهمت بدورها في التطور الفني وأبرزت دور هؤلاء الكتاب كواجهة ثقافية وفكرية للمجتمع المصري.

لقد فجرت الثورة ثورية الألب وتقجير ما في الشعب من طاقات أدبية وفنية كانت حبيسة تحت وطأة الألب الرسمي والفن الأكاديمي، وظهرت ثورية هذا الفن والألب الجديد في أنهما ربطا بين الألب والحياة، وفي أنهما نهضا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان.^(٢)

وانطلاقا من مبدأ الالتزام تفجرت طاقات إبداعية قد اتاحت لهم الثورة بفرصة التعبير عن نفسها وفرصة النمو بالصراع الحر مع أصداءها، وأفسحت

^١ J.L. Stayan (Drama, stage and antiance) conbridge University Press ١٩٨٢ p. ١٥٢

^٢ لويس عوض : الثورة والألب : فكتاب لذهبي روزاليوسف القاهرة ١٩٧١ ص ١٤٠

المجال لأصحاب التقدم والتجديد والالتزم بالجماهير. فظهرت كوكبة من كتاب المسرح المبدعين يعتبروا البدايات المبشرة لمسرح مصري عظيم، ويقول لويس عوض عنهم: " رغم الاختلافات بين النضج والقصور في بداية الطريق حين فهموا وظيفة الألب الملتزم فهما ميكانيكيا، فثحا إلي الموضوع الجزئي وإلى التعبير المباشر أحيانا، ولكن الدلائل تدل علي أنهم جميعا سائرون إلي نضج في واضح وإلى نضج إنساني واضح بفضل ما أسبغته الثورة عليهم من رعاية وتبني وبفضل ما أظهرت لهم الثورة من رحابة صدر وقابلية للنقد الذاتي.^(١)

ويمكن لنا أن نتقبل هذه المقولة من لويس عوض مع بدايات الثورة في لوائيل الخمسينيات، إلا أن الكتاب في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات مع بداية ظهور المنظمات الاشتراكية الطليعية، ولجه هؤلاء الكتاب بل والمفكرون أقصى العراقل من مواجهات قهر وكبت للحريات تحت وطأة هذه المنظمات (مراكز القوى) إلا أن هؤلاء المبدعين المفكرين كانوا رجالا تحملوا مسئولية الخلق الفني بالإخلاص والموضوعية وأثبتوا أنهم قادرون علي تجديد الحياة، وعلي التعبير بصدق عن وجدان مصر وشعبها^(٢).

فالدخول في خدمة الفن هو عمل نابع من الإيمان تجاه البشرية والحياة نفسها، والمبدع علي يقين أن المثلقي يذهب إلي المسرح ليناقل التناقضات في حياته، فيجب أن يوقف هذا الفن لديه شيئا نائما بداخله.

ومن المعروف أن المبدع هو ابن عصره، والكاتب الذي يفشل في هذه المهمة لا يستطيع أن يكون ابن عصر آخر لم يعيش فيه، ولكن ذلك لا يعني أن مهمة الكاتب تقتصر علي تقديم صورة فوتوغرافية لعصره، بل انه يمتلك رؤيته الفكرية الخاصة به واستيعابه لمعطيات العصر والمجتمع ومن هنا كان الجانب السوسيولوجي للأعمال الأدبية عنصرا لا يمكن للتغاضي عنه.

"قالفن ظاهرة اجتماعية إنسانية، ولجتماعية لا بد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينة وتنتج من أجل ذلك للشعب".^(٣)

^١ المرجع السابق ص ١٤١

^٢ فاطمة يوسف : المسرح والسطة في مصر (١٩٥٢ : ١٩٧٠) الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٨٧٠

^٣ يوسف أديس : نحو مسرح عربي الوطن العربي بيروت ١٩٨٤ ص ٤٧٨

ففي المستنديات تحت وطأة قهر المنظمات وكبت الحريات، لم يدخل المبدعون من أجل المجتمع والرفي به أن يضحوا بأنفسهم ويواصلون إبداعاتهم، فالتجأوا إلى أعمال تجنح إلى التراث أو الرمز للتعبير الفني الذي يمنح أعمالهم الأدبية لفاقا واسقاطات وأبعاد تجعل الألفاظ العادية تقول أكثر وأشمل مما تقوله في الحياة اليومية .

لجأوا إلى التراث ليأخذوا منه ما كان له علاقة بمعاناتهم بحيث يرتبط الذاتي بالموضوع دون أن يتخلل عن الأمانة العلمية في الحفاظ علي أصالة المصدر التراثي، وذلك حتى تكتسب التجربة بعدا إنسانيا .

كذلك الرمز يلجأ إليه المبدع لتوظيفه توظيفا دراميا وفكريا وكجزء لا يتجزأ من نسج المسرحية نفسها، وأيضا الإيحاء بمداول معين، فلا بد أن يجسد الرمز ويركز ويكتف المعاني الاجتماعية ويحشدها بالإيحاءات المتنوعة التي تجعلنا نرى الموقف من أكثر من زلوية والشخصية من أكثر من جانب مما يعطي العمل ثراء وخصوبة تخرج به من ميدان الدراسات الاجتماعية إلى مجال للفن الرحب .

فإذا كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ أهم حدث أعاد للشعب المصري أحساسه بكيانة الجماعي، فإنها أيضا كانت نقطة انطلاق للمبدعين لأنها كانت نقطة انطلاق لروح الشعب التي ظلت حبيسة فترة من الزمن، وليس أدل علي أصالة ثورتنا وارتباطها بجذورنا من أنها تثبت الروح في المسرح المصري، وأصبح منذ البداية يحتل مكان الصدارة في التعبير غير الرسمي عن الأهداف والأمال التي قامت الثورة من أجلها، وإدراك الدولة لأهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في حياتنا وخاصة فيما يمكن أن يسهم به من موضوعية في تعاليم تخدم الجميع ولهذا الدور للثورة يقول ميخائيل رومان : " الثورة هي المناخ الذي نعيش فيه ونحن جميعا وبالضرورة نعمل من خلالها ونعبر عنها ولها بشكل أو لآخر. " (١)

ولسو انتقلنا لفترة المستنديات نجد أن سائر كتابنا المسرحيين في هذه المرحلة معظم أعمالهم تتناول الطبقة المتوسطة بقضاياها ومشكلاتها وأزماتها للظروف المحيطة بهم، وميخائيل رومان لم يختلف عنهم في هذا الأمر كثيرا، وإن

اختلفت بالطبع في طريقة عرضهم للمشكلات وزاوية الرؤية لها. إن هذه الطريقة الاجتماعية تكاد تستأثر بمعظم إنتاجنا الأدبي ليس في المسرح وحده بل في الأدب عامة، وليس من حق أحد أن يفرض على الكاتب موضوعا بعينه، أو قضية بذاتها، فهو حر يختار ما شاء من الموضوعات والقضايا في نفس المرحلة، وعند أكثر من كاتب، فإن الأمر يحتاج بلا شك إلى المزيد من التأمل لهذه الفترة وتلك الأعمال، وميخائيل رومان يعد واحداً من هؤلاء الكتاب، ولعلنا نستطيع أن نلقي الضوء على الموضوعات والمشاكل والأفكار التي كانت تؤرق ميخائيل رومان بل وتؤرق كتاب الستينيات عامة .

فقد كان المسرح المصري في الستينيات يعلق على المثقف آمال وطموحات تحقيق الحرية والعدل، وكان يري في الالتحام بين القائد ومثقفي شعبه الحل الأول لتحقيق الحرية والعدل^(١)، وكان ظهور أعمال ميخائيل رومان في بداية الستينيات (١٩٦٢ - ١٩٧٢) عشر سنوات حافلة بأحداث ومتغيرات سياسية واجتماعية أثرت في المجتمع تأثيرا مباشرا، فترة غنية بأحداثها دفعت أدباء ومثقفي هذه الفترة في مقدمة المتأثرين سلبا أو إيجابا لهذه الوقائع والأحداث التي استخدمها المسرح مادته، للروابط القائمة في المجتمع بأسره .

نبذة سياسية لفترة الستينيات

إن بدايات ظهور مسرح ميخائيل رومان في ١٩٦٢ كان ضمنا للإزدهار الذي نال الحركة المسرحية رغم التعثر السيامي في الدولة، ففي هذه الفترة بين الانفصال عن سوريا حاول الحكام أن يستعيدوا الثقة فيهم، وكان لابد أن يحرخوا الموقف ويجعلوه ساخنا وواتهم الفرصة في قيام ثورة اليمن سبتمبر ١٩٦٢ وطلب من مصر المساعدة وكان هذا العون سببا في تورط مصر في حرب طويلة استهلكت الجيش مما أدى إلى هزيمة ١٩٦٧ أمام العدو الصهيوني، تلك الهزيمة التي كلفت مصر الآلاف من أرواح الشباب والكثير من المليارات من الجنيهات، وكان لهذا الموقف أثره على الشعب، وأخذت السلطة تضرب بيد من حديد كل الجبهات وتتقوض على كل تحرك مضاد أو شبه مضاد فعاشت مصر

^١ حازم شحاته : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان - الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٤٧

في تلك الفترة في حكم أشبه بالحكم الفاشي، وزج بحزب اليمين واليسار سوياً في المعتقلات والسجون .

ومع ذلك ازدهرت الحركة المسرحية رغم هذا الضباب السياسي فالدولة رأت في المسرح لعبة لإلهاء المفكرين والأدباء والفنانين بعد الهزة التي اعتبقت انفصال سوريا، كما اعتبرت للدولة من المسرح مقياساً لجس اتجاهات المفكرين وآرائهم التي يمكن أن تبرز من خلال نصوصهم المسرحية والتي قد تؤدي بهؤلاء الكتاب إلى القهر في المعتقلات .

وأمام هذا القهر ورغبة الكتاب في تقديم أعمال تتناول مشاكل العصر الاجتماعية والسياسية لجئوا إلى قراءة التراث والحكايات الشعبية والتاريخ المصري القديم، ليستمدوا منه مواضيع لمسرحياتهم فيها المعادل الموضوعي لمعاناتهم في ذلك الحين، ويقدمونها بروى معاصرة تخدم الواقع لتجد صداها عند الجمهور فكثرت الأشكال الشعبية المسرحية وموتيفات خيال الظل والسامر .

ورغم هذا الجو الإرهابي الرقابي المسيطر على المفكرين، إلا أن فترة الستينيات تعتبر في تاريخ مصر من الناحية الفكرية أغني الفترات فكراً وثراء فنياً، فالدولة لم تمنع الإبداع في الستينيات ولكن في إطار الفكر الموجه، وسمحت لمجموعة من الكتاب بتقديم أعمال كثيرة واحتلوا مكاناً مرموقاً، كما أصابوا المجتمع المصري بحضارة ثقافية ظاهرة وبارزة حتى الآن .

ففي الستينيات تألق المسرح السياسي علي يد توفيق الحكيم بمسرحية السلطان الحائر ١٩٥٩ مستلهماً موقفاً من التاريخ، كما ظهر ميخائيل روما بمسرحية " السدخان " ١٩٦٢ بإسقاط رمزي علي الشخصيات وكلاهما تناقش أوضاعاً سياسية واجتماعية في مجتمع الستينيات .

فالمسرح ليس إلا حركة مد وجزر مرتبطة بالظروف والمتغيرات التي تطرأ علي المجتمع، وتؤكد نهاد صليحة في هذا المعنى " إذا اتفقنا علي أن الأشكال المسرحية هي في حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تتفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية، أي أنها ليست مطلقات فنية توجد في فراغ، نجد لزماً علينا حين نواجه بظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحي بعينه للمبدعين في فترة ما

أن تحاول تلمس دلالاتها التي قد تتفق أو تختلف عليها، خاصة إذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة أي إذا لم يكن نتاجا طبيعيا للمجتمع^(١)

وغالبا ما يلعب الرمز دورا فنيا ناضجا في المسرحيات التي تتخذ المجتمع مادة لها، لأنه يجنبها التسطيح والمباشرة ولقد وجد كتاب المسرح في الرمز بعد هزيمة ١٩٦٧ دربا لهم ولأعمالهم ليعروا الحقيقة المرة عن أسباب الهزيمة فقد غلفوا أعمالهم في ثوب رمزية لتحقيق مآربهم الفكرية دون إظهار لأرائهم الخفية، فكان الرمز هو السبيل للتعبير عن سوءات العصر الذي يعيشون فيه ومناقشة قضاياها السياسية في مسرحيات واقعية رمزية^(٢)

وقد لجأ ميخائيل رومان إلي الرمز في المسرح للوصول إلي أهدافه السياسية، تلك الأهداف التي عرضته للاعتقال والسجن الانفرادي بعد أن صبت الرقابة غضبها عليه، ففي السجن أخذ يتأمل ويفكر فيما حوله، ثم خرج للدنيا يحمل في تكوين فكره عنصرا جديدا جعله يتأمل الدنيا وهو مأزوم، راح يبحث عن شكل آخر غير السياسة يعبر به عما يدور حوله فوجد في المسرح ضالته التي افتقدتها في ممارسته السياسية، وهي حرية الفكر والنضال من أجل خلاص الإنسان من الضغوط الهائلة الواقعة عليه، ومن الأزمة التي تكاد تطحنه نتيجة كل وسائل القهر والقمع الواقعة عليه، ولكي يثبت هذه الحرية الفكرية كان لابد من اللجوء إلي الرمز في تقديم الأعمال التي تهدف إلي تعرية الوضع السياسي والاجتماعي ومعاناته الخاصة من هذه الأوضاع، بل ومعاناة الشعب عامة .

ويقول ميخائيل رومان : " إن الإنسان لا يستحق هذا الإحساس بالمعاناة فعظمة الإنسان وقداسته إنسانيته واحترام لا حدود له لحياة الإنسان كفرد أيا كان شأنه، الأفراد لا يتكرر وهم آلاف الملايين، وكل منهم له صورته الخاصة له، وأحلامه وإمكاناته وتصورات الخاصة للوجود الإنساني، ومن هنا كان إحساس بحتمية الدفاع عن حياة الإنسان كفرد عميقا بلا حدود^(٣)

وفي حوار مع ميخائيل رومان عن علاقة المسرح بالمجتمع، أجاب بأنه يفضل أن يتحدث عن الصدق الذاتي والموضوعي كوحدة لقياس درجة جودة

^١ نهاد صليحة . القرارات المسرحية . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ . ص ١٦٤

^٢ للمسرح والسلطة : مرجع سابق ص ١٥١

^٣ فاروق عبد الوهاب : مجلة المسرح - حوار مع كاتب المسرح - الهيئة العامة للكتاب العدد ٣٢ أغسطس ١٩٩٦ ص

الفن، ولستكن وحدة القياس هي قياسنا الأخلاق، من مدخل الأخلاق وحده نستطيع أن نتعرف إلى ما نريد من المسرح الآن، وما نرفضه رفضا باتا، والمسرح الصحي هو المسرح الذي يعرض علينا أنماطا من البشر الأصحاء الأذكاء المفكرين الذين تتوافر عندهم شجاعة للمواجهة وتحمل المسؤولية، فأنا أطلب مسرحا شجاعا أصيلا معاصرا عميقا محليا وإنسانيا في ذات الوقت.^(١)

ومن ثم جاء مسرح ميخائيل رومان مسرحا شجاعا عاصفا جادا ومستقرا للأوضاع الحياتية التي كانت تحيط به، وهي صفات تبعت من سماته الشخصية تلك الشخصية التي عانت الكثير من الاعتقال والسجن الانفرادي .

ومن يتابع أعمال ميخائيل رومان لابد أن يصل إليه الإحساس المحموم بالغضب الذي يشع في جوانب مسرحياته، وهو غضب لا يقف عند حدود الموضوع المسرحي بل يتركز أساسا في حوار، وهو حوار لا يعترف في كثير من الأحيان بمقتضيات الذوق العام، تتردد داخله ألفاظا (شتائم) كثيرة يحتمل صدق من المؤلف مع نفسه ومع شخصياته ومعظمها شخصيات تبصق علي العالم، وعلي العصر، ولعل هذا يفسر أيضا كلمات الشخصيات تخرج محمومة متلاحقة كمثل الأعاصير لأنها تأخذ دائما موقفا غاضبا من الوجود يقرب في أحيان كثيرة من الهستيريا، هستيريا العجز أمام القوي الضاغطة لا ترحم ولا تسمح بالمناقشة الهادئة، فلا يبقى إلا الصراخ العاجز المستسلم .

وفي كل أعمال ميخائيل رومان نستطيع أن نلمح موقفا موحدا يتفاوت في الدرجة بطبيعة الحال، ولكي يبقى جوهره ومنطلقه واحدا، هذا الموقف هو ما يمكن أن يوجد بين منطقتي الاحتجاج الغاضب والرفض الاحتجاجي علي القوي الضاغطة، كما يرفض القهر من جانب الفاهر، فإنه يرفض الانقهار إذا صح التعبير من جانب المقهور .

ويجنح ميخائيل رومان في مسرحياته إلى المونولوج الدرامي لحظة انفجار الشخصية عندما يضغط عليها الآخرون، أنه جزء من حديث الشخصية أي أنه مرتبط بإحداثيات الزمان والمكان ويعين هنا والان وليس تجميدا لهما.^(٢)

^١ المرجع سبق : ٨١

^٢ القل للمصري : مرجع سبق من ١٥٦

ويؤكد ميخائيل رومان علي أهمية المونولوج الدرامي في مسرحياته قائلا " المونولوج الطويل يأتي عندي بعد توتر طويل وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل عقيما، أنه لحظة الانفجار ، لحظة البوح بالأسرار ، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم ، لحظة كشف النفس للآخرين، ولذلك غالبا ما يأتي مصوبوا فيما يشبه للشعر لأنه يحمل في طياته عمق المأساة، ويتضح من هذا أن عزلة الأبطال النفسية، وعجزهم عن توضيح مطالبهم، وعجز العالم عن إدراك هذه المطالب وتقديرها واحترامها هو الأساس الذي ينبع منه المونولوج ويبرر حتميته الدرامية^(١)

ومن حديث ميخائيل رومان بأن المونولوج هو لحظة الانفجار للشخصية يضعنا أمام لحظة اكتشاف الحقيقة التي يقذف بها في وجه العالم، ورغم هذا الاعتراف إلا أن ميخائيل رومان يقر في نفس الحوار " أنه لا يكتب مسرحيات سياسية وإنما مسرحيات مصيرية"^(٢)

ثالثا : مسرحيات ميخائيل رومان وتحليل مونولوج الغضب :

أختار ميخائيل رومان لمسرحياته شخصية " حمدي " البطل المأزوم الذي يتردد اسمه في معظم أعماله " تغلب علي حمدي سمات المتقف البرجوازي، يعبر عن هموم الإنسان المصري عموما، ويؤكد انتماءه لهذه الهموم في أكثر من عمل، وكثيرا ما يؤكد بطريق ما صلته بخالفه ومعاناته الشديدة بحثا عن الهدف، واختيار ميخائيل رومان لهذا البطل للمأزوم المتقف المهزوم ليعلو من خلاله بصيحات الغضب والتمرد علي الأوضاع السياسية والاجتماعية في الستينيات^(٣) وصيحة حمدي ما هي إلا صيحة ميخائيل رومان، أنهما شخصية واحدة، وقد جاء هذا علي لسان المنسوب في مسرحية " الوافد " لميخائيل رومان. المنسوب : ميخائيل رومان صاحبك ... ولنتم ليل نهار مع بعض (المزاد ص ١٦٦) كما يقول ميخائيل رومان في حوار، حمدي عرفته جيدا كما

^١ حوار مع كاتب المسرح : مرجع سابق ص ٨٧

^٢ المرجع السابق ص ٨٨

^٣ الفعل المسرحي مرجع سابق ص ٢٤٧

أعرفك أنت، عرفت أعماقه وأحلامه وما يثير أعصابه وما يغضبه وعالمه المثالي الذي يحلم به" (١)

إن حمدي هو صوت ميخائيل رومان هو البطل المحوري في جميع مسرحياته الذي يواجه ألوان القهر مهما تغيرت صورته وأشكاله، إلا أن هذا القهر وليد النظم الضاغطة والخائفة لكل كلمة حق خوفاً على مصالحهم ومطامعهم، فإنه يقهر الإنسان ويقهر القيم الإنسانية، هذا القهر الذي يسعى من أجل وجود يقهر ملكات الإنسان وأفكاره حتى أحلامه، وحمدي يواجه هذا القهر يواجه هذه الضغوط حتى ولو وقع مهزوماً إلا أنه يطلق صيحة الغضب ليتلقاها الآخر (المتلقي) متخذاً موقفاً للخلاص من المفاصل السياسية والاجتماعية .

وفي هذا البحث سنحاول أن نكشف في بعض مسرحيات ميخائيل رومان عن أشكال القهر والأساليب المتعددة التي مارست قهرها على حمدي بطل ميخائيل رومان ولحظة الانفجار التي أطلق فيها حمدي مونولوجه الغاضب وتحليله تحليلًا موسيولوجيًا

مسرحية الدخان ١٩٦٢ :

يقدم ميخائيل رومان "حمدي" بطل المحوري ابن الطبقة البرجوازية المتقشف يعمل موظفاً على الآلة الكاتبة. فاقداً لأي هدف يتجه نحوه، أو غاية تتوتر من أجلها حياته، لقد كان واقعا تحت قهر السلطة الأبوية التي كانت أول خيط في تحطيم آماله وطموحاته، ثم القهر الوظيفي والآلة الكاتبة الذي كان أشبه بالعبد لها. تلك الآلة التي يريد حمدي أن يحطمها هي والآخرون الذين يريدون له أن يلغى عقله، وإن يظل يكتب عليها طوال الوقت ومن ثم يندفع حمدي إلى إدمان المخدرات الذي يفتح له باب عالم ضبابي سحري، ويعبر حمدي عن ذلك في مونولوج انهزامي يواجه فيه أزمة الذاتية مؤكداً ضياعه معنوياً وقد يسبب أيضاً لفشله المادي.

^١ حوار مع كاتب المسرح المرحوم السابق ص ٨٧

حمدي : ... أنا والمخدرات قاعدين لبعض التهاودة
وبكرة والسنة الجاية لغا ما أموت ... كل اللي
باطليه من المخدرات بتدهوني بتدين الحلم
والحلم عندي اعظم من الحقيقة ألف مرة
(الدخان ص ٤٤)

هذا الإحساس للبطل هو إحساس ملئ بالانهزامية داخله، إحساس بأنه مهذور الكرامة، إنسان لا قيمة له وبالتالي فقد نفقه بنفسه مما أدى إلي تصميمه علي المضي في طريق التوهان، لأن الحياة لا معني لها لديه متحملا المسؤولية وحده، مرتكبا كل الشرور من أجل الحصول علي المخدر، والنتيجة التشرذ والضياع .

ولكن هذه الأزمة للنفسية التي يعيشها البطل تأتي لها لحظة التحول للتحرر من سلطة المخدر حين يسمع من تاجر المخدرات قصة السجين السياسي المريض الذي رفض أن يركع للسلطة رغم المعاناة والتعذيب وإذلال الضباط له

رمضان : ... ندهوا علي الولد السياسي ... والولد الرزل ... قالهم :
قرقصوا يا أولاد راحوا مقرقصين كلهم إلا سي مصطفى
... قاله : قرقص يا ولد قاله : لأ ... سي مصطفى ماركض
... كان ولد (الدخان ص ٦٦)

أنه مشهد لما يحدث للسياسيين المنقذين من مهانة إنسانية داخل المعتقلات تجربة واقعية عاشها ميخائيل رومان قبل كتابه الدخان، وقد يكون ميخائيل رومان هو السياسي الذي قال للإذلال " لأ " في المعتقل، وبالتالي نقلها لنا ليجعل من هذه القصة سببا قويا لمواجهة حمدي لأزمته ولتبريد علي سلطة المخدر، إن قصة السجين السياسي وجد فيها حمدي القدوة التي يبحث عنها لحياته، هذه القدوة التي بعثت داخله يقظة من التوهان الذي حمله الغضب ضد كل الأوضاع السلطوية التي أدت به إلي الهروب إلي المخدر. قصة السجين السياسي بعثت في نفس حمدي القدرة علي المواجهة.

لقد حاول ميخائيل رومان في مسرحيته " الدخان " أن يكشف مدى ظلم القهر السلطوي علي الإنسان ومدى فساد الأوضاع السياسية في المجتمع في ذلك الحين ١٩٦٢، ولكنه في إحدى حوارته يشير " بأن مشكلة حمدي هي سيطرة الآلة الكاتبة التي ترسم له حياته، وهي إشارة غير مباشرة للحقيقة التي سعى

إليها ميخائيل رومان، إن حمدي كان يبحث عن شكل من أشكال الحرية، وفي محاولاته هذه فإنه يصطدم بالمجتمع المحيط به، وبما يفرضه عليه من قيود، فيأتي صدام مدمر بينه وبين هذا المجتمع الذي أخذ صوراً متعددة (الأب - الأم - المخدر - رمضان) وقد تولد عن هذا الصدام صيحة غضب لحمدي مواجهها بها تلك الصور، وتأتي هذه الصيحة في هذا المونولوج الذي يعتبر لحظة انفجار حمدي ضد القوى المتسلطة عليه .

حمدي : " صليحاً " انتهى عهد الأفيون والمخدر

... انتهى! أهوي ... رمضان ...

حنسورة ... أمي ... يا طغاة ... يا

آلهة! بعد جمعة ... بعد شهر هارجع

لكم زي الوحش .. ويرضه هاقول لا

للعالم الحفير (الدخان ص ١٢٥)

لقد أطلق حمدي لفظة الطغاة علي كل من وقع تحت وطأة قهره ... الأب الذي يقرأ ويكره المعرفة ويحرم حمدي من القراءة، كما حرم حمدي من رغبته في دراسة الفلسفة وحوله إلي دبلوم التجارة ليصبح عبداً للآلة الكاتبة. أوامر سلطوية ولدت غضب كبته حمدي في نفسه مما دفعه للإيمان حتى جاءت لحظة التحرر والانفجار، وقد ساهمت أخته فريدة في وصول حمدي إلي التحرر من هؤلاء الطغاة. بأنها وضعت صورة حمدي بدلا من صورة الأب) هذا الفعل من فريدة يؤكد لنا السبب الأول لأزمة حمدي، فالأب القاهر القامع داخله هو شكل من أشكال السلطة التي تسلب حرية الفرد، بل وترسم وتخطط له حياته. والمونولوج السابق ما هو إلا صيحة التمرد التي يعلن حمدي فيها التحرر من كل عناصر الاستعباد له، بل وللمجتمع بأكمله .

ويؤكد نفس الرأي حازم شحاته " الأب القاهر المسيطر السالب للحرية، ربما كان الأب هو أوضح رموز تلك الفكرة علي المستوي النفسي والاجتماعي وربما علي المستوي السياسي أيضا تلك المستويات لا يصرح بها النص، وصورة الأب حين تختفي من البرواز هو فعل درامي لا بد أن ندركه بأن هذا الفعل يحمل معنى غير المعنى المباشر^(١)

^١ لعل المسرحي في تصوره ميخائيل رومان : مرجع سابق ص ٩٩

إن حمدي بتمرده علي المخدر وعلي الطغاة تلمس طريق الخلاص الحقيقي من تلك القوي المهيمنة علي حياته، تلك القوي التي كانت بمثابة السجن لحمدي في حياته ولتحرره من السجن كان لابد أن يقول " لا " لهم كما قالها السجين السياسي، إن صيحة الغضب والتمرد بإطلاق كلمة " لا " للمخدر والطغاة " استطاع إن يسترد حمدي إنسانيته المهذرة وجزءاً من ثقته في نفسه، وفي مواجهة مع نفسه للوصول إلي الخلاص .

إن رحلة التطهير التي قام بها حمدي في جبل المقطم وهو نفس المكان الذي وقع فيه أسير للمخدر، تقترب من رأي جوليان هلتون "هذا التطهير الذي يتجسد في صورة المشكلة الأخلاقية التي يواجه فيها رجلاً صالحاً قدراً يدفعه إلي الشر، فتقضي المواجهة إلي صراع أخلاقي ونفسي، وكان أرسطو يعتقد أن هذا النوع من الصراع هو الذي يفضي إلي التطهير في التراجيديا، ونظرية التطهير الأرسطية تقترب لقترباً كبيراً من النظرة المسيحية إلي المعاناة الإنسانية كنوع من التكفير والتطهير".^(١)

إن خروج حمدي من أزمنته الخاصة وتتجمع داخله كل عوامل القوة والغضب التي يواجه بها هذا العالم القاهر القابع داخله، وبكل ما لديه من إصرار والمضي قدوماً للخلاص معلناً موقفه في مونولوج حاد بعد توتر طويل للبطل ... فيطلق عاصفة غضبه ليعلن الحقيقة التي يقذف بها في وجه العالم. لحظة كشف النفس للآخرين معلناً موقفه لينتهي به مسرحيته :

حمدي : (بهدهوء ينذر بعاصفة) لازم أرجع للعالم وأعيش فيه لازم انتصر ... اللي عنده سل ماركش ... القضية ماهياش قضية اللي عنده سل ولا قضية حمدي الاثيونجي ... القضية قضية الإنسان وكل استبعاد (بتجه نحو الجمهور وهو يكاد يبكي) أنا والله ما ضعت ... ولا سلومت ... أنا كنت بادور علي هدف ... وأنا ها لاقى الهدف لازم الأقي هدف (الدخان ص ١٣٦)

^١ جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي . ترجمة : نهال صليحة ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٢٣٩

لحظة الانتصار لحظة الخلاص بالبحث عن هدف ... يطلقها حمدي بحماس للجمهور كي يتباها الإنسان ويعيش من أجل هدف للخلاص والانتصار

لقد تناول ميخائيل رومان في مسرحية " الدخان " قيمة القهر للإنسان بمستوياته المختلفة في مستوى الحياة اليومية والاجتماعية، ثم مستوى القهر الخارجي والثالث هو قهر المواجهة للنفس، وهو أصعب المستويات، محاولاً ميخائيل إبراز ردود فعل من يتعرض لهذا القهر مما يتيح له فرصة كبيرة لاستكشاف إمكانات الإنسان الخلاقة وتغرية كثير من الرواسب التي تطمس جوهر الإنسان أكوام متنوعة المظهر والمخبر من القهر والانصياع لهذا القهر ومجاراته أو الوقوف أمامه ومواجهته والانتصار أو الانكسار الذي يمكن أن يعقب بذلك^(١).

مسرحية الوافد (١٩٦٤)

يصرح ميخائيل رومان عن هذه المسرحية بأنها تتناول العلاقة بين توظيف الآلة وسلطانها على الأفراد الذين أصبحوا طوعاً وإكراهاً هذه الآلة - ولذلك اختار لها شخصيات تجريدية تماماً شخصيات بلا أسماء " الوافد " ، الخادم ، المسئول ، الخبير ... أنماط من الواقع السياسي والاجتماعي في الستينيات أيضاً المكان الذي تدور فيه الأحداث، لا تعرف أين أنت ؟ لوكاندة ميخائيل رومان أين هي هذه اللوكاندة ؟ لا نعرف !!

يقول نسيم مجلي "علينا أن نتساءل من خلال أحداث المسرحية، هل الوافد البطل الذي نكتشف مع تقدم الأحداث أنه " حمدي " نموذج مناضل للفرد الراض للتقدم العلمي ؟

أم تراه حاول أن يكشف عن القيمة الإنسانية الغائبة في هذا البناء الصناعي الآلي المتقدم ؟

أم الإحساس بالإغتراب والبحث عن الانتماء ؟

هناك من يري أن الخوف من سيطرة الآلة قد يكون مقبولا من كاتب أوروبي أو أمريكي حيث وصلته الآلة مرحلة شديدة التعقيد أما عند ميخائيل

^١ أمير إسكندر ، مقال " المتفكرون والصراع ضد القهر " مجلة المسرح . الهيئة العامة للكتاب العدد ٢١ يوليه ١٩٦٦ ص

رومان المصري فإن ذلك يثير الشك في حقيقة هذا الموقف أو هذه الفرضية التي صرح بها مثلما سخر المسرح التعبيري من مظاهر الحياة الآلية الحديثة التي أحالت البشر إلى مجرد كائنات^(١)

إن إمعان النظر في النص يعطي الآلية معنى آخر وبإذات معنى واقعي، فسيطرة الآلة على هذا النحو ما هي إلا إشارة إلى النظام السياسي القائم على غموض الأهداف وسرية الحركة، والتي تحرك الأفراد تحت نظم وقوانين تحرك آلي إرهابي، من ثم يمكن القول بأن هذه المسرحية هي صرخة فردية حادة في وجه النظام الشمولي الذي ساد مجتمع الستينيات ولدى إلهي إهدار حرية الفرد وكيانه بدعوى زائفة هي توفير الطعام للجميع. كما جاء أيضا في تعليق نسيم مجلي "إنهاء التنظيمات التي ظهرت في أوائل الستينيات والتي طلب عبد الناصر من بعض الشخصيات تكوين أول تنظيم يتصل كل واحد من أعضائه بمجموعة ينق فيها، وأن يشكل خلايا لا تتجاوز عدد أفرادها عن عشرة أفراد. والشمولية هنا لها سمات وخصائص فريدة قد تختلف عن الشيوعية ولكنها تقترب من الفاشية، لأنها تعتمد على الإرهاب البوليس لسحق مقاومة الأفراد، وحيث تتقدم فرصة الإقناع العقلي أو النقاش الفكري بصورة مطلقة ولا تبقى إلا أدوات القهر تتحرك في الوقت المناسب وبدون سبب مفهوم"^(٢)

والوفاة في مسرحية ميخائيل رومان اسمه "حمدي" منقف مناضل سار في مظاهرات الإنجليز هاتفا للحرية والاستقلال ذاق عذابات السجن من جراء ذلك أنه مواطن مصري ... وهذا يتكشف لنا حين يدخل عالم اللوكاندة الغريب عالم لوكاندة ميخائيل رومان حين أراد أن يأكل في تلك اللوكاندة المجهولة المكان والزمان، ويحيط بها الغموض، كان يظن أنه بمقدوره أن يتناول طعامه "أن يفعل" ولكنه يخفق في فعله عندما يقع تحت شروط خارجية تتحداه وتقهره فيأتي الصراع صراع القيمة الإنسانية ضد التحديات الخارجية .

فالشواهد يظهر وسط فراغ يجلس أمام مائدة وحده إنسان أعزل إلا من إنسانيته يريد أن يأكل ... ولكن عالم التحديات عالم الشخصيات التي تمتلك المكان "اللوكاندة" يتبادلون اقتحامهم علي الوافد قلقون في وجوده بينهم، تبدأ

^١ نسيم مجلي : المسرح وقضايا الحرية الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ ص ٩٠

^٢ لمرجع السابق ص ٩٢

بالخادم الذي يأمره بالتحرك من هذه المائدة إلى أخرى، ثم المندوب الذي يدعي معرفته معرفة جيدة رغم عدم معرفة الوافد له، ويتضح من أسلوب الحوار بينهما كاسلوب أجهزة المخابرات في الإلمام بكل الأمور حول الشخصية المعنية، وحين يعرض المندوب علي الوافد العمل في اللوكاندة يرفض الوافد ... فيتحول أسلوب الترغيب إلى التهديد ويكتشف الوافد أنه تحت قهر لم يكتشفه بعد، أنه يتكرر في العبارة التي توجه إليه من الجميع (سيدانك معنا في اللوكاندة) أنه واقع تحت تحقيق دقيق من أسئلة الخادم ثم المندوب ثم المسئول والخبير الكل يحقق معه عن شرعية وجوده في اللوكاندة دون أن يقدمون له الطعام، والوافد يصر علي حقه أن يأكل، حتى يأتي تأكيد الخبير له أنه لا فائدة من إصراره الآن الإصرار معناه الموت) لو كما يقول فاروق عبد الوهاب " لقد أخذت المسرحية شكل سلسلة من التحقيقات مع الوافد تفترض أنه مذبذب " لأنه لا يعمل في اللوكاندة " وهنا يصدر عليه حكما سلفا عليه، فساكنو اللوكاندة يعانون من جنون الفكرة الثابتة وهي فكرة لا تقبل المناقشة ولا تكثر كثيرا بالجدل أو بالوجود الإنساني^(١)

لقد اكتشف الوافد أن هناك مشاكل أهم بكثير من المأكل والمشرب هي مشكلة الحرية والإرادة الإنسانية، أنها لحظة اكتشاف بمثابة صدمة عنيفة تجعله يرفض الطعام، ويثير المسئول الشك في نفس الوافد فيتساءل مع نفسه منشككا في توجهه .

الوافد : طيب ما يمكن لنا كمان ثوري ... وتكلمي

إذا ما قورنت الظروف المحيطة بي ... ؟

(الوافد ص ٢٠٠)

المسئول : بص حواليك وأنت تعرف، ما من

شيء ينتمي إليك وما من شيء تنتمي إليه

(الوافد ص ٢٠٠)

هذا التشكيك الذي وقع تحت وطأته الوافد من المسئول زميله السابق في النضال ضد الإنجليز ثم تخلي في اللوكاندة عن نضاله وأصبح من تابعي نظام الأزرار يجعل الوافد ينفجر في وجه غاضبا صائحا في مونولوج يؤكد به فرديته وإحساسه بأنه مركز الكون صائحا في وجه المسئول .

^١ فاروق عبد الوهاب : حوار مع كتاب المسرح : مرجع سابق ص ٨١

الوافد : (صالحا) أنا موجود قبلك ... ! أنت نفسك

والتي ببشغلك، الفضل في وجودكم لي أنا وحدي

أنا موجود قبل ما يتولدوا. قبل كل الأجهزة

والمكن ... أنا جنوري في الأرض عميقة ...

وتاريخي طويل (الوافد من ٢٠٠)

وكذلك المونولوج الثاني الذي يتصدى به المواجهة مع الخبير الذي حاول

أن ينصحه نصيحة استفزازية بأهمية دور المكن والتبعية لها من أجل الوجود

في ذلك العصر .

الخبير : لابد من إعطاء المكنة كل المعلومات

والوظيفة والعمل التي تؤديه

من العبارات السابقة للخبير أطلق الوافد صيحة الانفجار

في غضب

الوافد : (وقد لوشك علي الجنون من الغيظ) وبدون هذه المعلومات يصبح

وجودي مشكوك فيه ... أصبح غير موجود علي الإطلاق ... ما

تولدتش ... ومش اسمي حمدي ... طظ فيك ... أنا أعرف نفسي

كويس وكلب كل اللي يساكن أنت معنا في اللوكاتدة .

لا ... لا مش بالطريقة ده ... إما أن أكون لو لا أكون أنا كائن

هنا موجود في اللوكاتدة ، ولا توجد قوة في العالم تستطيع أن

تلفي وجودي. لا يمكن أبدا ولا الجحيم نفسه (الوافد من ٢٢٠)

وهناك مقاطع من مونولوجات الغضب للوافد يؤكد فيها ميخائيل رومان

عجز حمدي من إقامة حوار إنساني مع تلك الشخصيات رغم صيحاته الفردية

الحادة في وجههم أنهم يهددون حريته وحرية الفرد وكيانه بدعوى زائفة - توفير

الطعام للجميع - لقد حول هذا النظام أصدقاء الوافد أيام النضال للإنجليز إلي

عبيد لأنظمة تتحكم فيهم لقد أصبحوا تروسا في جهاز لا يعرف الرحمة ولا

يهتمون إلا بتنفيذ الأوامر. إنهم أصبحوا أدوات قهر معادية للإنسان عموما

وللفرد خاصة فجميعهم تكاتفوا علي محاكمة الوافد ولم يساعده أحد علي الفرار

من هذا السجن الشاسع الذي أدى به إلي أزمة نفسية ... وينفجر الوافد بمونولوج

التمرد الغاضب بعد توتر وقلق من هؤلاء التروس الذين يضيقون عليه الدائرة حوله فيزداد صراخا .

الوafd : أنا باحتقرم ... كلكم عبيد تكرات مخلوقات بلا مواهب ولا
أطماع ولا أحلام ... (وهو في حلة رعب) أنا حر ... أنا
حر ... أنا اتحررت من كل قيد ... كل اللي بتصلوه ما
بهميش أقتم وكل الآلات والأررار والأجهزة كلكم علامت
علي تدهور العصر (الوafd ص ٢٢١)

....

أنا سامع واحد بيقول نفسك في آيه ؟ (الوafd ص ٢٢٢)
لا أنا مش عاوز أموت ... مش عاوز أموت

إن صرخة " مش عاوز أموت " في ختام النص من أجل أبسط مطالب
الحياة الإنسانية لا شك أنه يدفعنا إلى التفكير في شرعية ذلك للنظام الجائر علي
حرية الفرد والمجتمع. لقد جاء انهيار الوafd أمام هذا الواقع الأليم، أمام هذه
النظم التي تردد كلمات واحدة وأدوار واحدة .

ومن رأي للناقذة نهاد صليحة " أن كل مسرحية تتضمن بصورة مباشرة أو
غير مباشرة أيديولوجية ونظاما يشكلان للخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية
والأخلاقية للصراع القائم في الدراما، ويحددان مساره ونهايته حتى وأن كان هذا
الصراع صراعا نفسيا بالدرجة الأولى^(١) .

و" الوafd " تجسد الستينيات بواقعها التاريخي السياسي والاجتماعي التي
عاشها ميخائيل رومان. وعلي ضوء ما يعانيه من قلق وتمزق وتمرد في حياته،
جسد من الوafd شخصية تنفجر في وجه عالم الستينيات لتكشف للمتلقي مساوئ
هذا للواقع ومفاسده في كبت حرية الفرد مما يجعل المتلقي يتعاطف مع الوafd
لأنه يجسد كل ما فيه من إنسانية .

^١ نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر . الهيئة العامة للغريب ١٩٨٦ ص ٩٧

مسرحية المزاد ١٩٦٥

في هذه المسرحية نتذكر مقولة " إرمان سالكرو " : أجل لقد لوتينا من الشجاعة القدر الكافي الذي يجعلنا نطالب بأن نكون أحراراً ولكن في وقتنا الحاضر هل نحن أحرار لكي نكون أحراراً.^(١)

من هذه المقولة يمكن القول أن ميخائيل رومان قد تأثر بمسرحية " إرمان سالكرو " "قوضى الحب" تلك المسرحية التي تمثل بالغضب العنيف المرير الذي صبه علي الشرخ الكبير في حائط الزواج. أو الهوة الحقيقية بين الزوجين هذا الغضب هو علامة لعصرنا الحاضر^(٢)

والمزاد مسرحية تدور أحداثها في غرفة نوم لشاب متزوج من زوجة متسلطة عليه هي رمز للنظم السائدة في الستينيات بأوامرها وتعليماتها، وكما كان يعيش إنسان الستينيات تحت ضغوط نظم وتعليمات قهرية تحيط به في كل مكان حتى داخل غرف النوم، لقد أصبح الإنسان وحيداً أعزب والحرية التي كان يشدق بها بالأمس أصبحت اليوم لا أقول حرية الخطيئة بل حرية الإحساس باللا جدوى واللا معني .

والشباب في المزاد زوج مقهور من زوجته من كثرة النظم والقوانين والأوامر التي تمارسها عليه ... بل وتحرمه من حريته بهذه الأوامر. إنها رمز للقوي الضاغطة المهيمنة بقوانينها وأوامرها علي الشاب ... الذي يرفض داخله كل هذه الضغوط من الزوجة، ولكنه مهزوم أمامها لم يفصح عن رفضه هذا. ولكننا نكتشف هذا الرفض عند رحيل الزوجة ... فيجد الشاب فرصته للتمرد علي الأوامر والتعليمات التي تحيط به كل إرجاء المكان ... فيطلق مونولوجاً متمرداً فيه علي أوامرها معلناً بصيحة عالية عن حلمه المنشود .

الشباب : ... مشيت فعلاً ... ما أقبض أوامر ولا تعليمات
ما أقبض يقط منطقة علي الحيطان ... أنا حر
حياتي ملكي ... مش مهم ثمن الحرية ... والله
لأوسع السمار في العالم كله (يقطب أغلبية
الفراس صارخاً) أنا أعلن الآن تأسيس أول

^١ جلال القشري : عندما يسدل الستار . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦ ص ١٩٥

^٢ المرجع السابق ص ١٩٥

وأعظم دولة في تاريخ الإنسان ... بداية جديدة
... الحرية ... الحرية (صوت باب يتحطم)
هجوم على الدولة الجديدة . (المزاد ص ٣٢٤)

لقد كان هذا الإعلان للشباب في غرفته الخاصة من الممنوعات التي يحاكم عليها فالسلطة تسمعه من الخارج وتقتحم غرفته لقتحام شيطاني وتشن عليه هجوماً، أمر لا يأتي إلا من جهات استخباراتية ترافق وتتابع ثم تهاجم وتتهم ... أنه ما حدث بالفعل للشباب، ولكل من ينادي بحلم الحرية في مجتمع الستينيات .
لقد اقتحم العجوز (القهر الخارجي) غرفة نوم للشباب وحاصره بوسوسة الشكوك نحو الزوجة التي تخونه، ويخرج دليل خيانتها من أحد الإدراج .

العجوز : دليل قاطع علي رفضها للحاضر ... رفضك أنت كمان

...

أنا أعرفها ... وأعرفك أنت أنا أعرف كل الناس
أنا أعرف مكنونات الصدور . (المزاد ص ٣٣٤)

ثم ألتخذ الحوار شكل التحقيق الذي يجريه العجوز مع الشاب أو بين السلطة والمواطن ... أنه أبرز التحقيقات التي تتخذ صفة السؤال والجواب وسباق المحاكمة الفعلية والإدانة والحكم بعدها .

الشباب : آيه اللي عملته

العجوز : آيه اللي قلته

الشباب : (في دهشة أشد) آيه اللي قلته

العجوز : أنا أعلن تأسيس أول دولة في تاريخ العالم ... الحكم والمحكوم

وكل السلطات الثلاثة في واحد ... قلت ولا ما قلتنش

الشباب : قلت

العجوز : عصر القسوة ... عصر القنلة ... عصر الكفرة ... عصر

أعداء الحضارة ... قلت ولا ما قلتنش

الشباب : قلت ... (المزاد ص ٣٦٥ : ٣٦٧ بتصرف)

وهكذا يسير التحقيق ويمتد الحوار التحقيقي في إيقاع يطو فيه المشهد ليشير إلي اللحظات المصرية في حياة الشاب .

أن هذا التحقيق أشبه بالمونولوج المتقطع، صرح فيه الشاب برويته لهذا العصر الحاضر الذي يعيش فيه مقهوراً علي للمستوي الخاص من زوجته ثم

الوقوع تحت وطأة الاستجواب للوصول به إلي لحظة الإثهار والاعتراف بتهمة خائن للدولة علي مستوي المعاناة للعامة .

ويعلق حازم شحاته علي هذا التحقيق " بأنه تم في هيئة مونولوج، إنها طبيعة العلاقة بين رجل السلطة والمواطن، رجل السلطة الذي يعرف كل شيء وهو يسعى إلي اتهام الشاب ... أنه عالم درامي تسيطر عليه دولة بوليسية تعتقد أن كل حديث تدخل في شئون الحكم وأن المواطن منهم إلي أن تثبت إدانته^(١) .

ويزداد ضغط العجز علي الشاب الذي يواصل مونولوجه في انفجاره للحظة التي يهدده العجز فيها ... بنفس أسلوب التقطيع الحوارية يأتي مونولوج الشاب :

العجز	: ... كل كلمة قلتها هزت أركان النظام
الشاب	: أنا أبصق علي النظام
العجز	: والحضارة
الشاب	: أنا أبصق علي الحضارة
العجز	: والعصر كله
الشاب	: وأنا أبصق علي العصر كله ... أنا أدين العصر كله أنا اتهمه
العجز	: رغم أنك بصفت فعلا علي العصر كله ... رغم هذا أنا مصر علي إلا ألوث يدي بدمك
الشاب	: يا كلب ... أنا عرفتك من أول لحظة ... وكان يجب علي إلا أسمح لك بالدخول ... ولا لتبادل معك كلمة واحدة ... الحديث معك ينوشني (المزاد ص ٣٧٠)

إن استنقاز رجل السلطة لهذا المواطن البريء أدى به إلي الانفجار الغاضب قاذفا بصيحة عالية حقيقة هذه السلطة وأفعالها المشينة ومحاكتها لأي مواطن يشعر بحريته حتى ولو في غرفته الخاصة ... ويستدعي العجز الحراس الذين يضيقون علي الشاب الدائرة لوضع لافتة رقمية علي صدره ... ويضعه العجز في موضع العبد الذي يباع في المزاد كالبضاعة المعروضة للبيع فعل يحارب إحساس الشاب بالحرية التي يفتقدها ويحلم بها.

العجز : (اقرأ ورقة مطوية) شاعر فتان وفي قلبه أحلام ... وأحان بلا بداية ولا نهاية مين يفتح المزاد ... شلال بركان بحر هائج ماله قرار والحرية زي العصفور كمل أحلامه الحب والحرية عنده أعظم الأحلام ... إلا أونا ! إلا نوري (المزاد ص ٣٧٧)

وينفجر الشاب بمونولوجه الختامي معلنا هزيمته ممن يحيطون به ويزح

ضربهم بيديه

الشاب : ... مهما طال النضال والزم من كل الظلام والكتابة والخطر ... كل

اليوم والغربان ... كل المرابين التي يبحولوا المعبد المقدس إلى

دار للدعارة ... أبدأ لن أباع كالعبيد

فأ أبحث في العالم كأعصى يمشي في الظلام والنور يضيء في قلبي

عن تلك التي أضحي من أجلها بالصر كله بالوجود لكن أين ... ؟

مين بدلتي عليها ويلخذ عري؟ مين ؟ مين ؟ لأنني أع لم أكنها

موجودة ... موجودة (المزاد ص ٢٨٢)

هذه الانهزامية التي وصل إليها الشاب لتعرضه علي التوالي لضغوط

سلطوية الزوجة بنظامها ثم رجل السلطة الذي أحاطه بهم ملفقة مما كان لهما

ردود نفسية تولد عنها أزمة نفسية للشباب وتوتر طويل وحوار حاد يبدو من

وجهة نظر البطل عقيما لانهزامه ... ولكنه ينفجر بتعرية رجل السلطة الذي

كبت حريته وهذا ليس عدلا وبقذف بحقيقته في وجه العالم بتعبير ميخائيل

رومان .

مسرحية الخطاب : ١٩٦٥

أيضا تتناول شخصيات تجريدية، أربعة رجال الأول والثاني والثالث

والرابع أصدقاء لشخصية " هو " صاحب المنزل الذي يلعب معهم القمار فيه،

يقامرون علي مستقبل الكون (العدم) وغير ذلك من المجردات بملاييم، الأصدقاء

يشتركون في تمثيلية سخيفة كل ليلة ليقنطوا المال، ويبيعوا شبح إنسان هذا

العصر بالغربة المتنامية في هذا الكون الذي يتغير من حولهم بصورة مذهلة .

وتتعدد مستويات الغربة في المسرحية، فهناك مستوي الغربة بين " هو "

والأربعة، ويرجع هذا إلي أن " هو " أكثر حساسية وعمقا وبساطة متطلباته،

بينما الأربعة الآخرين يصيهم نحوه شعور بالاستقرار حين طالبوا " هو " بأن

يحكي لهم حكاية ما . ويحكي " هو " حكاية الطبيب الذي انتقل للعمل في "

المورستان " واختفي وقد تكون قصة هذا الطبيب (فلانباتك) لما حدث له

وأثناء لحظات الحكي تصل المفاجأة للرهيبة شيك بال كون لـ " هو " أنه

أمر يحدث انقلاب في الشخصية فيتحول هو الإنسان المطحون المقهور إلي

وحش كاسر بالكلمات التي أطلقها أنه يملك المال ... والمال " هو " القوة

والسلطة ... ومن يملك المال يملك حريته ... وتتلحق الأمانى والأحلام عند " هو " في مونولوج يعبر فيه عن مدى القوة التي يمتلكها هذا الإحساس الذي دفعه إلى ترديد كلمات محظورة على المواطنين :

هو : أنا كنت مكسور في الحياة نفسها ... والليلة الانتقام الليلة لازم أهد العالم وابنيه من جديد (الخطاب ص ٢٤٥)

وتتلحق الأمانى والأحلام في مونولوج طويل في أربع صفحات، إلا أن دخول الأم العجوز عليه وتلقي عليه عبارتها التي استغزت بها "هو" وتكرارها مرات ومرات فأثرت به إلى توتر نفسي حاد رفضاً تلك الحقيقة التي كشفتها العجوز بعبارتها .

العجوز : الاحلام لازم تكون شرعية (الخطاب ص ٢٤٩)

هو : مين اللي قال الاحلام لازم تكون شرعية ؟!

هذا الرد الذي استغز "هو" من عبارة العجوز أغضبته حتى كاد أن يقتلها في غضبه فقد جاء بعد تطور نفسي من الثبات إلى القلق والخوف ثم الارتعاش ثم بصوت أقوى قليلاً ثم بصوت مروع

هو : (بهب ووجهه بالغضب ويزحف عليها وكأنه يعتم قتلها)

: ويتصریح ؟ من مين ؟ فين الإدارة ؟ وأملا لحلم استمارة ، آه ؟

: ولمضي عليها اثنين شهود (الخطاب ص ٢٥٠)

: أنا السماء منحتي الحرية (ص ٢٥١)

وأمام هذا التحول الشبه سلطوي بقوة المال الذي ظن أنه سيحقق له الحرية إلا أنه تحول إلى حالة توتر وقلق نحو الأصدقاء الأربعة الذين تحولوا بنورهم إلى جلائين له " هو "، ويهيمنوا على منزل "هو" حسب شروط لا يعيها "هو" صاحب المنزل^(١) ولكنه يكتشفها فيما بعد مع أول سؤال يوجه إليه واستفسار أثار الذعر في نفس "هو"

الأول : لكن مين اللي بت لك الجواب ؟

من هذا الاستفسار تبدأ رحلة الشك والتوتر لشخصية "هو" من الشيك مجهول الهوية ... ويجسد هذا الخوف في مونولوج منقطع بينه وبين الأربعة كما لو كانوا محققين معه :

هو : (بحدة) لأنني لو ما عرفتش مش هافتر أصرفه ...

^١ قلل المسرحي في نصه من ميخائيل رومان : مرجع سابق ص ١١٤

مين اللي بعته وعشان آيه ؟ وياه قصده ؟ هو فين ؟
 يمكن يرافقني ؟ يمكن بعث جواسيسه ورايا ؟ يمكن
 عامل مؤامرة ... يمكن ييسخر مني ... الأقرب يكون
 قصده شيرير ... حتما لازم يكون عدو لي، وأنا مش
 عارفة

(الخطاب ص ٢٦٢ : ص ٢٦٣)

ولأن الشيك مجهول الهوية، يبدأ "هو" الشك في الأربعة مما يحبطونه من
 أسئلة واستفسارات ... ويهيمنوا علي المكان فتشتد أزمة "هو" رافضا دور
 الأربعة في سؤالهم "مين اللي بعث الجواب" ويثور هو لإحساسه بأن هناك
 مؤامرة تحاك حوله ولكنه لا يعرف إلا هؤلاء الأربعة فيتوجه نحوهم غاضبا
 واثارا .

هو : (بمسك المسكين الطويلة) أنا أعرف ناس آنذاك
 قاعدين في بيتي، ولحم كتافهم من جيبي ييسخروا
 مني ويعذبوني ... هانتشكم نذل نذل
 (الخطاب ص ٢٧٨)

وتنقلب ثقة "هو" في الأربعة إلي شك رهيب حين يكتشف أنهم مسلحين ضده
 ... فينقلب فسي ثورة فردية نحوهم إلا أنهم يحبطون به وفي أيدهم أحزمتهم
 يضربونه داخل دائرة ضيقة. لقد تحولوا إلي جلادين يحفظون كلمات "هو" التي
 سوف تؤدي به إلي حبل المشنقة ... لقد نصبوا له فخ الخطاب ليتقوه بكل الكلام
 المحظور .

ويتسبع ميخائيل رومان رحلة "هو" الجنونية إلي الورا، رحلة مخيفة يدرك
 بعدها هو حدوده حين يدرك عظمة إمكانياته الهائلة حين يسلم يده لإغلال
 الأربعة بعد ثورته العارمة التي قتل فيها العجوز وهو يلقي مونولوجه الثائر
 بجنون رغم إحساسه بالانهزامية أمام الرجال الأربعة .

هو : اسكتي ... (وهو يلهث) الأحلام لازم ما تكونش شرعية
 هي دي روح الإنسانية (وهو يضبط علي عنق العجوز)
 لأن الأحلام أن كفت شرعية ما تكونش أحلام خالص عن
 قسامة ... أنا أمك كل القوة كل القوة اللي تخلي للأحلام
 شرعية (يكتشف ما تصنعه يده ... العجوز تسقط علي
 الأرض)

الأول : يضع في يديه الإغلال) عاوز نقول حلجة ؟ كلمة ... لأنه

لا يجوز أن يختلي إنسان دون أن يترك أثرا .
هو : (بصوت عجوز محطم) ارفعوا الكف ... عن وجه العالم!
(ويتحرك خارجا بهيأة عظيمة وهالة الاستشهاد) (ص)
(٣٠٨)

إن إيماننا أن الأحلام لازم تكون شرعية، يمر من طريق طويل من ممارسة الأحلام اللاشرعية. فالإيمان لابد أن يمر بطريق الشك والانصياح، لابد أن يمر بطريق العصيان. التوازن بطريقة التوازن، والتناغم بطريقة التناغم، أنه القهر على المستوي الميتافيزيقي وعلاقة الإنسان المتغيرة أبدا بما وراء هذا العالم الظاهري من قوي .

إن جوهر الأزمة عند "هو" هو الانفصام الذي يعيشه الفرد اجتماعيا وسياسيا وميتافيزيقيا ومظهر الأزمة هو الرفض، الذي ينبغي أن يصل تأثيره على المتلقي .

مسرحية الزواج ١٩٦٧ :

يواجه ميخائيل رومان في مسرحية الزواج القهر الواقعي لا الميتافيزيقي، ومسرحية الزواج تعتبر بمثابة الصرخة القوية الغاضبة المستفزة في وجه شخصيات في المجتمع كانت سببا لهزيمة يونيو ١٩٦٧ .

وقبل عرض هذه الصرخة نرصد ثورة حمدي الأولى في مواجهة الزيف داخل بيئته وتسلط فريدة للزوجة بمتطلباتها وطموحها من أجل للطبقة الفاسدة التي تتطلع إليها ... وحين يثور علي نظم الزوجة رافضا تسلطها للطبقة الفاسدة ينطلق إلى الشارع الواسع " ميدان الأوبرا " ليقود الناس معه في شكوى غاضبة والكل وراءه يردد هتافات الشكوى^(١)

تلك الشكوى التي يطالب فيها تحطيم الفئارين التي هي رمز لشخصيات في المجتمع كانت سبب هزيمة ١٩٦٧ تلك الفئارين التي يعتبر فريدة جزء منها :

حمدي : الفئارين يا رجال صفوف ... صفوف ...

زجاج غير قابل للكسر ... لو ضربته بطوبة

مش كفاية لحنا علوزين الدمار ... الدمار

للـفئـاريـن (الزجاج ص ٢٣١)

يعتبر هذا المونولوج لميخائيل رومان من أشهر ما كتب من مونولوجات غاضبة أنه يعمل فيه علي تعبئة قوي الشعب ضد تلك الفئارين من أجل تطهير الجبهة الداخلية في الشوارع والبيوت من الخوف والفزع، تحطيمها من أجل

^١ نهر المسرح والسطة : فصل توثيق الرمز في أطلال التمسكة

الانتصار وأول هذه الفتارين "فريدة" زوجته المتسلطة التي تقهره في البيت ...
أنتهما من عالمين منفصلين تماماً، أنها بقواتينها وتطلعاتها تسلب منه حريته في
البيت. أنها تحتقره وتحتقر كتبه. إن حمدي رمز للرجل المثقف المفكر، أما هي
شخصية متسلطة تطلعية إلى الطبقة الفاسدة الجديدة ومن هنا يتولد بينهما حرب
قاسية أدت إلى أزمة حمدي النفسية. إن اعتزازه بنفسه يتردد بأن كل حاجة في
بيته من صنع مصر. فتسخر الزوجة منه لأنه تنملق بيوت الطبقة الجديدة التي
تمثلها بالمستورد من أوروبا .

حمدي : أنا أصلي من عزم ألفد جنوري في الأرض
فريدة : بلا أرض بلا زفت ... بطل بقي
حمدي : ترتبط جنوري بأرض الوادي العظيم في
رواية ولا في قصيدة، لكن في الواقع عيب
... لبيك حلف الأطلنطي لبيك لك هنا أتباع
كاتب ... (الزجاج ص ١٥٨)

ورغم أن حمدي رجل البيت إلا أنه مهذور الكرامة كلما يتصدى لفريدة
كانت دائماً المواجهة تسفر عن هزيمته وتسحابه إلى عالمه الخاص عالم القراءة
والكتابة، ذلك للعالم الذي تنتهمه فريدة أنه جلب لهما الفقر ... فيقرر حمدي أن
يكتب شكوى يفصح فيها أساليبها ووسائلها القهرية التي تمارسها ضده ... بل
ويمارسها كل متسلط في مصر من تلك الفتارين التي تعيش معنا في هذا العصر
للرهيب .

إن بدأ حمدي ثورته ضد الزوجة لإحساسه بأزمته الداخلية في البيت ...
فيوجهها بمونولوج يكشف فيه زيفها ويعري حقيقتها التي قهرته وأنت إلى
هزيمته متخذاً كلب المقاول معادلاً له في تعاملها معه .

حمدي : اللي من نوعك عمرهم ما هيفهموا ... لكن أنا ... أنا
عندي عي لوان ... الله لكرمني وأداني عي لوان
مهما تلونتي ... ولا يهمني ... شايك ... عي
حقيقتك عارية من كل لوانك ... زي ما ولدتك أمك .

حمدي

... أنا كلب المقاول ... أنا باصل آيه بلجري وراء آيه
، آيه اللي أنا عاوز ، آيه المطلوب مني القهارة
عرفت اللي لازم أصله ... (الزجاج ص ١٦٧)

بعدها تطلق بثورته الغاضبة إلى الشارع رغم الخوف الذي يحيط بالناس
من قانون الطوارئ، إلا أن حمدي يقرر تعبئة الشعب بشكوى ضد كل الفتارين
والتي سوف تحرره من أزمته النفسية، فيأتي انفجاره بعد توتر طويل يقرر قيادة

الجماهير لتعرية أساليب القهر والاستبداد. قيادتهم من قلب القاهرة متحدية كل القيود التي تحاصره ويتحول حمدي من سقطة البطل المهزوم إلي شخصية إيجابية باحثة عن الخلاص في هذا المونولوج :

حمدي : إلي كافة ... كافة عموم أهل الوادي ... في الحقول والفيضان والمصانع ... الحاضر يعن الغائب ... انطلقوا يا رجال ... وصلوا المراسيل، لازم عموم الخلق تجهز فوري بكره يوم الانتصار (ص ٢٢٦)

تفجار فيه استهزاء للجماهير وراه التي رددت هتافاته وكلماته ومن هذا المونولوج يخرج حمدي من دائرته الضيقة المحدودة، من مشاكله وأزمته الخاصة كمنقف فقد وضوح الرؤية، وأصيب بمرارة الهزيمة، إلي دائرة أوسع هي الشعب كله بجميع فئاته وطبقاته للكادحة .. ويتحرر من كل قيد ويملي الشكرى علي الجميع وهو يواصل مونولوجه وصيحة الجماهير وراه : "أدينا العنوان".

إن دعوة حمدي للجماهير دعوة تطهير من فتارين الاستبداد والقضاء علي كل الانحرافات. أنه الخلاص والحل المطلوب من الشعب، للنضال في سبيل تحرير البلاد من الهزيمة ... تلك الهزيمة التي ولدت داخل كل إنسان الرغبة في إعادة النظر في تفاصيل الحياة كلها الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى الحياة الشخصية .

إن مسرحية الزجاج كما معظم مسرحيات ميخائيل رومان تسير علي نمط المواجهة الثلاثي ما بين الأزمة الخاصة في بيته مع زوجته التي تسعى حافلة بالفتارين ثم ينتقل إلي الأزمة العامة بين محيط زوجته وبين قضايا الشعب، ثم المواجهة مع نفسه حين يتراجع عند عودته مع فريدة في النهاية، أن معظم أعمال ميخائيل رومان تبني علي " الفعل " الذي يسعى إلي تحقيقه - ولكن غالبا - ما تحطم للظروف تحقيق هذا الفعل المصيري .

كوم الضبع ١٩٦٨ / ١٩٦٩

كوم الضبع حي شعبي اختاره ميخائيل رومان بمواطنيه الكادحين داخل المنازل وخارجها ... أنها طبقة أمية من حرفين أو بائعين ... بينما شخصية حمدي شخصية المنقف المتعالي علي أهل الحي ... أنها أزمة المنقف الذي يمتلكه الغرور فيعلو بذاته علي هموم العامة ... وبالتالي تتولد إشكالية العلاقة غير المتوية بين حمدي وبين أهل الحي الذي يعيش فيه أنهم أقل منه ثقافة ...

ورغم ذلك أحب ابنة الحي جمالات الفتاة الشعبية الجريئة الواضحة غير مداعية ولكن عند اكتشافها تعالية علي أهل الحي ترفضه رغم أنها تحبه وتواجهه بمونولوج يتبنى فيه ميخائيل رومان فلسفته للواقع. عن عالم حمدي المتعالي بالوحاته المدعية لاتجاهات الفن المعاصر في الرسم، تلك اللوحات التي تحيط بجماليات وتهاجمها كالغيلان بينما جمالات تقع وسطها كالقزم الصغير . و نتتبع علاقة الحب التي بين جمالات وحمدي والتي نكتشف من خلالها أنه شخصية منقطف جبان متعالي، لم يحب أهل الحي للكادحين أنهم أهل مصر، ويتضح هذا في مواجهة حمدي لأهل الحي (الكورس) عندما حدد حمدي نوعية قراراته للعلوية معهم، ووضع نفسه في مواجهة مع عالم لم يحسب حسابه .

الكورس : يعني بتخطط

حمدي : أخطط ... يعني آيه ... أعمل خطة شوية شوية نقولوا لي

أعمل برنامج السنوات الخمس ... (بازدراء شديد) أنا

أرسم شوارع ... عرييات

الكورس : لما تصل خط كده تبقي عارف لا مؤلفدة ... هيوديك علي

فين ... ولا أنا غلطان .

حمدي : طبعاً غلطان ... لازم تتعلموا التركيز علي موضوع واحد

... مش أي كلام في بكك تقوله (كوم الضيق ص ٢٣٧)

إن سخرية " حمدي " من أهل الحي لعدم فهمهم رسوماته أمر جعله يتعالي عليهم، إلا أن هذا التعالي تحول إلي سقطه حين واجهته جمالات بضرورة التناكف مع أهل الحي من أجل الحرب، تتضح سقطته من موقف للحرب. و المكاشفة التي درأت بينه وبين جمالات يولد داخلها تمرد علي حبه في مونولوجه المنقطع معه :

جماليات : حمدي أوعي تتسي الحب وحده مش كفاية

أنا فكرت وفكرت ... لأزم تروح الحرب .

حمدي : لا لا لا إلا الحرب

جماليات : لازم تروح تحارب كل أعداء السلام

حمدي : والتقابل والمدافع والغارات

جماليات : ما فيش بديل ... الحب وحده مش كفاية لازم

كل واحد في أيده بمسك بنذقية ... وتهجر

المساكن ونطلع نفور علي الأعادي ومطرح ما

تلاقيهم لازم نحارب (ص ٢٣٠)

لأنها فترة الاستنزاف وتحتاج كل مواطن منقطف لأي الكل لأبد إن يخدم الوطن ليعيد الكرامة والمثلة بعد هوان الهزيمة ... ولا مكان للانتهازيين في هذه الفترة لننجو مصر من أمثال حمدي .. خاصة وإن الحي الشعبي ملئ

بشخصيات شجاعة متقابلة لمثال بكر وعلي وجماليات فجميعهم ردوا كلمة * لا * للانتهازيين ... ومونولوج جمالات مع الكورس يحمل سمات الغضب من هؤلاء الفئة التي يجسدها حمدي (حمدي يفعل عليها ... انه يعتزم الاعتداء عليها - تتدفع إليه بغضب جامح وتمسكه جمالات من سترته وتصيح) وتتشد مونولوجا متقطعا مع الكورس (أهل الحي) الذي يعتبر جزء من الحدث الدرامي وشاهد عيان علي تاريخ مصر .

جماليات : حمدي كلتي شليفة
الكورس : ننشوي يوم ما علقوهم علي المشايخ
جماليات : ارسهم لي ... وأنا في الصف قبل الكل ... كلتي شليفة
الكورس : الفلاحين يوم مذبحه المدافع في التل الكبير
جماليات : ارسهم لي ... وأنا في الصف قبل الكل .. كلتي شليفة
الكورس : يوم سعيد يوما ضربتها الطيارات ... (ص ٢٦٧)

هذا السرد للوقائع التاريخية للمناضل المصري رؤية التتحت فيها جمالات مع الكورس في إنشاء مناخي كمرنية بينهما تكشف فيها عن رؤيتها لكل شيء في وضوح تام كما لو أنها شاهد هذا العيان وإدراك المتناقضات^(١)
لقد وضع ميخائيل رومان أهل الحي (الكورس) في بناء الفعل ... ويعتبر ارسطو أن الكورس "كوادر من الممثلين أي يجب أن تكون جزء عضويًا في الكل العام، ولها مشاركة حقيقية في الفعل"^(٢).

فمهمة الكورس في كوم الضبع بمقاطعاته وتعليقاته تعتبر أمرا عضويا وجزريا هاما لا يمكن الاستغناء عنه في هذه المسرحية، ولا يمكن استقطاع أي جزء من تعليقاته وذلك للحفاظ علي التيار الانفعالي في الحدث بين الممثلين .
لقد تعامل أهل الحي وجماليات مع حمدي بأنه شخصية انتهازية محكوم عليه من الجانب الأخلاقي في أفعاله وقراراته الفعلية معهم من حيث السخرية منهم والتعالي عليهم أولا ثم هروبه من الحرب ثانيا مما أدى به إلي سقطة البطل التراجيدي أمامهم جميعا. وينفجر حمدي بمونولوج انتهامي أمام الجميع :

جماليات : أنا أرفضك ... بتجربتي المذلة معك
علي : بلا أمل ولا مستقبل ولا كفاءة ... ولا موهبة إلا موهبة التسلق والانتهازية

حمدي : لا لا
جماليات : أنا أرفضك

^١ ارسطو : فن الشعر ترجمة إبراهيم حمادة مكتبة الأنجلو المصرية ص ١٦٤

^٢ ارسطو : للمرجع السابق ص ١٧١

حمدي : (مستندعا نحوها) لا لا جمالات أنا فكرت وفكرت كل الأحلام والأمني والمطمح في ناحية وفي الناحية الثانية فنت وحدك

جمالات : أنا مش لوحدي

.....

جمالات : فكت لك ميت مرة ... ما أفترش أملك جزء منك والباقي بالنسبة لي يستتي غلض ما أعفوش

حمدي : (صارخا) حاولت ... كل اللي طلبيته متي وطلبوه وما

قدرتش ... ليه أنا علي بعد مليون ميل من الناس دول

أنا احتركم (في هستيريا) لما ولدت متكم يكلمني

(كوم الضبع ص ٣٠٨ ص ٣٠٩)

إن أسباب سقوط حمدي ترجع للأسباب التي وضعها لرسطو للبطل التراجيدي وهي سوء تقديره، مزاجه الانفعاي، ثقته الزائدة بنفسه ^(١) وذلك المسببات الثلاثة تتجسد في حمدي.

ويكشف ميخائيل رومان عن معاناة الكورس معاناة شديدة وإحساسهم بالغضب تجاه أنفسهم وتجاه الظروف الاجتماعية التي حكمت عليهم بالجهل والامية والتي كانت السبب في لجوء جمالات إلي حمدي الذي أهانهم لأمينتهم .

الكورس : (بمعاناة شديدة) ياما قللوا لي أتعلم ... وأقرأ

وأكتب وأنا جاهل ... فلكر أن للمكنة هي كل

حاجة .

الكورس : أها صبح

الكورس : لأ تغلط ... ملحش قال لك روح الجامعة ما

فيش ست في العلم تحب تعيش مع رجل أبكم

.... للحياة مش كده يا رجالة ...

الكورس : هي ضحيتنا (ص ٢٩٠)

لأن المصالحة التي بين جمالات وأهل الحي جعلتهم يبحثون عن أسباب

تعالى حمدي عليهم ... وهنا تظهر إشكالية الأمية لمعظم أبناء مصر ... إنهم

اعترفوا بهذا الجهل الذي جعل جمالات ضحية لهم .

الخاتمة

رصد النقاد لمسرح ميخائيل رومان تعريفا بأنه مسرح صعب ينبع من فكر واع ودراصة عميقة، وكان يكتب وأمامه هدف وغاية واحدة نشدها وهي تعرية المجتمع وكشف عيوبه ومتناقضاته، بما في ذلك تعرية أبطاله وكشف عيوبهم النفسية جانحا إلي التعبيرين أحيانا لأنها تهدف إلي تصوير أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكونات العقل الباطن، كما جسد أيضا تنويعات في أساليب القهر والظلم التي يعانيها المحرمون المقهورون، فهو يعتبر الإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان، وميخائيل رومان ينتمي إلي هذا النوع الذي يواجه القهر الواقعي لا الميتافيزيقي .

إن مسرح ميخائيل رومان هو مسرح سياسي من الدرجة الأولى انه للمسرح الذي يهتم بهموم الإنسان ويحاول مساعدته علي تخطي هذه الهموم والخلص منها بالهرب منها أو القفز فوقها بل بالصراع مع أسبابها ومواجهة هذه الأسباب للقضاء عليها فالفن السياسي هو تعبير للطبقة الكادحة عن نفسها وهي تحاول أن تحرق جدران الصمت المضروبة حولها وحول وضعها .

لقد حاول ميخائيل رومان في مسرحياته أن يثير في المتلقي رفض الأمر الواقع وإن يساعدهم علي اكتشاف مساوئ الأوضاع السائدة حولهم وهذا ما جعل من مسرحه مسرح تحريضي ضد العالم للقاهر للحريات والمستعدين من هذا العالم.

إن بطل ميخائيل رومان هو جزء لا يتجزأ من حياة العذاب والقهر لميخائيل رومان أنه المثقف المملوب الحرية ... ابن الطبقة المتوسطة تعرض لأزمة نفسية بالسجن الانفرادي وانتقل معه هذا الإحساس في معظم مسرحياته ... تلك الأزمة الخاصة التي يواجهها ثم ينطلق منها إلي القضايا العامة ليرسم لهم طريق الخلاص من همومهم ... لقد حمل ميخائيل رومان نفسه مهمة تعرية المفاصد التي تسلب حرية الفرد بل وحرية المجتمع .

و المونولوج الدرامي الذي انفجر به بطل مسرحيات ميخائيل رومان ليس بالضرورة هو مونولوجا نفسيا أو حديث مع النفس، ولكنه اعتمد علي المونولوج الذي يتوقف عند لحظة معينة في مكان ما، ولذلك كان حريصا علي استبعاد

الشروع مع النفس في أداء المونولوج، فكان يقطع من حين لآخر بحوار الآخرين، لقد كان المونولوج عند ميخائيل رومان يعتمد علي المواجهة وتنظيم الألفاظ بنغمة ساخرة أو حادة، وليس بنغمة للشروع^(١)

استعانة ميخائيل رومان في مسرحياته بالمونولوج الدرامي ليجسد من خلاله موقف الإنسان من الظلم والقهر كان طبقاً لشروط المونولوج في تعريفه الحديث لـ سيتان J.L. Stayan أن النظرة إلي المونولوج ليس الحديث مع النفس فقط أصبحت نظرة سطحية بل والغرض من الأحاديث الجانبية أو المناجاة هو جذب انتباه المتفرج وإشراكه الحدث مباشرة^(٢)

وخلص القول في هذا البحث أن الطريق الذي رسمه ميخائيل رومان في مسرحياته لإيقاظ نفسه، بل وإيقاظ الإنسانية كلها، متأثراً بعدة مدارس أشار إليها أحد النقاد " لقد تأثر ميخائيل رومان بالتعبيرية والطبيعية والواقعية والتجريدية بوصفها مدارس ثابتة تأثر بها ميخائيل رومان في نصوصه المختلفة "^(٣) وقد ظهر هذا التأثير أكثر بصرخة التعبيريين وثورتهم التمردية من أجل صرخة الإنسان، لقد انحاز ميخائيل إلي التعبيرية التي لجأت إلي تقديم النماذج والأنماط العامة والصراع بين السلطة والفرد والأب والابن ... لإعطاء هذا الصراع أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعنى، فكان اللجوء إلي التركيز علي المونولوج الدرامي الذي نضج مع التعبيرية وأصبح هو المحرك الأول للمشاهد المتتابة . ورغم تأثر ميخائيل رومان بهذا التيار التعبيري لو بأي تيار آخر إلا أن ميخائيل رومان كان دائماً يؤكد عليصرية بطله هذا البطل الفرد الوحيد .

المصادر والمراجع الأساسية

^١ لائل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان مرجع سابق ص ١٥٩

^٢ لـ سيتان مرجع سابق

^٣ جلال قطري : المسرح أبو الفنون - دار للنهضة العربية القاهرة ١٩٧١ ص ١٨٧ .

أولاً : قائمة المسرحيات :

- ١- السخان (١٩٦٢) : وزارة الثقافة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. دار الكاتب العربي . مسرحيات عربية القاهرة ١٩٦٨ .
- ٢- الوافد (١٩٦٤) : أعمال ميخائيل رومان (ج - ٢) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .
- ٣- الخطاب (١٩٦٥) : أعمال ميخائيل رومان (ج - ٢) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .
- ٤- المزداد (١٩٦٥) : أعمال ميخائيل رومان (ج - ٢) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .
- ٥- الزجاج (١٩٦٧) : وزارة الثقافة . دار الكاتب العربي مسرحيات عربية القاهرة ١٩٦٨ .
- ٦- كوم الضبع (١٩٦٨/١٩٦٩) : أعمال ميخائيل رومان (ج - ٤) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .

ثانياً : المراجع العربية :

- ١ - أسامة فرحات : المونولوج بين الدراما والشعر - الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧
- ٢ جلال العشري : المسرح أبو الفنون - دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧١
- ٣ جلال العشري : عندما يسدل الستار - الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٩
- ٤ حازم شحاته : الفصل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان - الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٧ .
- ٥ سعد أرشش : المخرج المعاصر - الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٨
- ٦ عبد الغفار مكوي : التعبيرية - الهيئة العامة لكتاب . المكتبة الثقافية

- ٧ فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر في الفترة (١٩٥٢) :
(١٩٧٠) - الهيئة العامة لكتاب ١٩٩٣ .
- ٨ لويس عوض : الثورة والأدب - للكتاب الذهبي روز اليوسف ١٩٧١ ؟
- ٩ نبيل راغب : مدارس الأدب العالمي - مطبوعات الجديد القاهرة ١٩٧٥
- ١٠ نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية - دار نشر لونغمان القاهرة
- ١١ نسيم محلي : المسرح وقضايا الحرية - الهيئة العامة لكتاب القاهرة
١٩٨٤ .
- ١٢ نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر - الهيئة العامة لكتاب القاهرة
١٩٨٦ .
- ١٣ نهاد صليحة : التيارات المسرحية - الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٧
- ١٤ يوسف أفرس : نحو مسرح عربي - الوطن العربي بيروت ١٩٨٤ .
- ثالثاً : المراجع المترجمة :
- ١- بيترليندين : للمسرح المعارض ترجمة : حامد أحمد غانم - إصدارات
المهرجان التجريبي الدورة الثامنة للقاهرة ١٩٩٦ .
- ٢- بيرنرد زوخر : مسرح الثمانينيات والتسعينيات . ترجمة حامد غانم -
إصدارات المهرجان التجريبي الدورة ١٢ (الجزء ٢) القاهرة ٢٠٠٠ .
- ٣- بيرنرد زوخر : مسرح الثمانينيات والتسعينيات . ترجمة حامد غانم .
(الجزء الأول) - إصدارات المهرجان التجريبي الدورة ١١ للقاهرة
١٩٩٩ .
- ٤- ارسطو : فن الشعر . ترجمة إبراهيم حمادة . مكتبة الانجلو المصرية
القاهرة
- ٥- جوليان هاستون : نظرية العرض المسرحي . ترجمة نهاد صليحة -
الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٤ .
- ٦- كارل بنستوس : فجر الإنسانية وثيقة الحركة التعبيرية . ترجمة عبد
الغفار مكاوي . دار نشر وفولت - هامبورج ١٩٥٩ .

- ٧- كارل لوتن : صرخة واعتراف المسرح للتعبيري . ترجمة عبد الغفار مكاوي - دار نشر هرمان لخترهاند . برلين ١٩٥٩ .
- ٨- كريستوف شروت : لماذا نحتاج إلي المسرح - إصدارات المهرجان التجريبي الدورة (١١) ١٩٩٩ .
- ٩- لوسيلن جولفنان : البنيوية للتكوينية والنقد الأدبي - ترجمة محمد براءة مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت ١٩٨٤ .

خامسا : دوريات :

- ١- مجلة المسرح : العدد ٣١ يولية ١٩٦٦ الهيئة العامة للكتاب
- ٢- مجلة المسرح : العدد ٣٢ أغسطس ١٩٦٦ الهيئة العامة للكتاب
- ٣- مجلة المسرح : العدد ٤١ مايو ١٩٦٧ الهيئة العامة للكتاب
- رابعا : مراجع أجنبية

١) Stayan J.L. Drama Stage and audience, combridge University. Press ١٩٨٢ .

ترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية في شعر انتفاضة الأقصى

د. محمد فؤاد ديب السلطان^(*)



مما لا شك فيه أن انتفاضة الأقصى لعام ٢٠٠٠م قد أثارت مشاعر الأدباء في مختلف بلاد العروبة والإسلام، وليس هذا غريباً لما يتمتع به الأقصى بصفة خاصة والقدس بصفة عامة أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، ملتقى الأنبياء وبوابة الأرض إلى السماء، مولد المسيح، ومسى محمد الصادق الأمين، منها عرج إلى السماء وعلى ترابها صلى عمر بن الخطاب، وفي أرجائها ارتفع صوت بلال بن رباح مؤذن الرسول وعلى أسوارها ارتفعت رايات صلاح الدين، لذا غدا لزاماً على الأدب عامة والشعر خاصة أن يتناول انتفاضة الأقصى التي هزت القاصي والداني، ففاضت فرائح الشعراء بأروع القصائد .

لذا أجد أنه لابد من القول بأن إغفال شاعر أو نص شعري لا يعني عدم الاهتمام بشعره أو الجهل بمكانته، وإنما تقتضيه طبيعة الدراسة، التي اعتمدت على تلك القصائد التي وجدت على موقع الانتفاضة على (الإنترنت) في ثلاثة الأشهر الأولى لانتفاضة الأقصى التي تفجرت بعد صلاة الجمعة في التاسع والعشرين من سبتمبر لعام ٢٠٠٠ على أثر تنهيس شارون لباحة الأقصى تحت حراسة ألفين من جنود العدو للصهيوني.

وقد وقع في دائرة دراستي ست وستون قصيدة لأربعة وأربعين شاعراً من أقطار عربية مختلفة.

(*) أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية بجامعة الأقصى - غزة فلسطين.

وقد رتبت الشعراء مع ذكر قصائدهم في الانتفاضة والتي ستور حولها الدراسة طبقاً لأسماء الشعراء مرتبين على حروف المعجم، مع ذكر القطر الذي ينتمي إليه الشاعر وتاريخ القصيدة إن وجد.

م	اسم الشاعر	عنوان القصيدة	القطر	التاريخ
١	د. إبراهيم محمد إسحق	إمضاء حجر		
٢	د. أحمد البحرلوي	وإذا المؤودة ستلت	مصر	
٣	أحمد بن الفيفي	إلى روح البطل الصغير محمد جمال الدرة درب الندامة لا ترقبوا	السعودية	١٤٢١/٧/٣هـ ١٤٢١/٧/٣هـ
٤	أحمد مطر	طفتح الكيل	العراق	٢٠٠٠/١١/٢م
٥	أفلق بن أحمد بن سليمان الكندي	على لسان الأكسى الجريح		
٦	حمدة خميس	حجر .. لحن	البحرين	٢٠٠٠/١١/٢م
٧	خليل حسونة	لنداعات	فلسطين	
٨	رامي حسن	درب العرب		
٩	زياد السلوادي	لما أن أن يستريح الحجر		
١٠	زياد مشهور مبسلط	شهيد الأكسى يودع أمه		
١١	سائد السويركي	وحدي أورش للضحايا	فلسطين	
١٢	د. سعد عطية الغامدي	إليك يا محمود هي في النساء ورموك يا رامي قتلوا الصبي محمداً هم قتلوك يا سارة التحرير	السعودية	٢٠٠٠/٨/٢٨م ٢٠٠٠/٩/١٣م ٢٠٠٠/١٠/١م ٢٠٠٠/١٠/٣م ٢٠٠٠/١٠/٥م ٢٠٠٠/١٠/١٤م

م ٢٠٠٠/١٠/١٥		أحمد الوجه .. والكف قاطعهم لما في القوم من رجل رشيد		
م ٢٠٠٠/١٠/١٨				
م ٢٠٠٠/١٠/١٩				
م ٢٠٠٠/١٠/٣٠				
م				
	فلسطين	إيقاعات للورد	م سليم النفار	١٣
		بطاقة إلى الأقصى	د. سليمان العيسى	١٤
٢٠٠٠/١٠/٣ م	سوريا	انتفاضة الأقصى	سليمان محمد غزال	١٥
		عجب من عجب	شادي الأيوبي	١٦
	فلسطين	آهات القدس	شادي المناصرة	١٧
		إلى الشهيد الدرة	صالح علي العمري	١٨
	السعودية	السيف أمضى من التهريج والخطب	عائض القرني	١٩
	السعودية	في طريق الحزن هو رامي لو محمد وجعلناكم أكثر نفيرا	عبد الرحمن العشماوي	٢٠
		آهات أموية في محراب الأقصى زيتونة بيت المقدس لا تذبل للفأرة إسرائيل نتجول في	عبد الرحمن فرحانة	٢١

		الوطن المضبوط قمر مقتسى يشرق في غابات الزيتون		
٢٢	عبد العزيز بن عبد الرحمن الجاسر	ثوب للتار	السعودية	
٢٣	عبد العزيز بن عبد الله العزاز	أشلاء درة حينما يصبح الحمام سلاماً	السعودية	١٤٢١/٧/٣ هـ
٢٤	عبد الله بن حمير آل سابر الدوسري	الشهيد شهيد والقبر الكل زابره	السعودية	١٤٢١/٧/٢١ هـ
٢٥	عثمان حسين عثمان	أبيك يا أقصى		٢٠٠٠/١٢/٢٢ م
٢٦	د. عدنان رضا النحوي	درة الأقصى	فلسطين	
٢٧	عمر خليل عمر	مخربون نحن	فلسطين	
٢٨	عيسى العلي	اثنتا عشرة آية من سورة الحجر	السعودية	١٤٢١/٧/٢١ هـ
٢٩	د. فيصل السعد	عفواً ... يارا	السعودية	
٣٠	قاسم شبلي	مواكب الشهداء	ألمانيا	
٣١	كمال غنيم	ما أخذ بالقوة	فلسطين	
٣٢	مبارك صالح النجادة	في يوم القدس	للكويت	
٣٣	محمد الأمين محمد الهادي	أطفالنا	الصومال	٢٠٠٠/١١/٤ م
٣٤	د. محمد بن ظافر للشهرى	اعتذار عبري رسالة إلى منظمة المؤتمر الإسلامي	السعودية	

٣٥	محمد بن عبد الرحمن المقرن	أبي عاد لليهود	السعودية	١٤٢١/٧/٨
٣٦	محمد جعفر	فلسطينية العينين		
٣٧	د. محمد الشيخ محمود صيام	شطب السلام		
٣٨	محمد العائد	خلاصة القول اليوم قد نطق الحجر		
٣٩	محمد مبارك بن شرهان بن رباع	الانتفاضة	اليمن	
٤٠	محمود درويش	محمد القربان	فلسطين	٢٠٠٠/١١/٢ ٢٠٠٠/١٢/٣
٤١	محمود محمد عيسى طعمة	نداء للدماء على ساحات الأقصى		
٤٢	محيي الدين عطية	مهلاً		
٤٣	وليد بن صالح الغرير	دمع المآقي لا تسأليني يا هتون	السعودية	
٤٤	يحيى برزق	مناجاة الطفل للشهيد محمد الدرة		

أولاً - ترميز الألفاظ العادية :

إن ترميز الألفاظ مسألة في غاية الدقة، لأنها تحتاج إلى خيال واسع وتفكير عميق، وروية ثاقبة، وقوة ابتكارية قادرة على صناعة الرموز من خلال المواقف والأحداث العامة والارتقاء بمستواها الدلالي المألوف إلى مستوى فني أكثر خصوصية، قادر على تصوير تجارب المبدع وانفعالاته من خلال كسر نمطية المعطيات التراثية أو الطبيعية أو الواقعية، وصياغتها من جديد بشكل يخرجها عن واقعها الموضوعي، ويجردها من دلالتها المألوفة، ويضفي عليها

ملامح جديدة ترقى بمستواها الدلالي، وتجعلها أكثر خصوصية وعمقا وكثافة، وذلك بتفاعلها ضمن شبكة من العلاقات اللغوية والنفسية، تفتح ذاكرة المتلقي على منخرات معرفية وحقول دلالة واسعة تجعله في علاقة جدلية مع الرموز، ومهما تكن خصوصية هذه الرموز، فإنه لا يمكن "أن تكون خاصة بكل معاني الكلمة، وإلا عجز المجهود عن إدراكها، فعلى الرغم من كل ما يقال عن خصوصية الرؤية الرمزية، وكذلك عن خصوصية الرموز، فلا بد من أن تكون قادرة على حمل معنى قادر على التوصليل للمتلقي، ومن هنا تمتلك روحا رمزية عامة"^(١)

فترميز الألفاظ التراثية أو الواقعية أو الأسطورية أو غيرها، تتداخل في صناعتها الصور والمواقف والأحداث الكامنة في اللاشعور، وتتشكل نتيجة رؤية المبدع الذاتية وتغريغ مرجعية الألفاظ من دلالاتها الوضعية، وشحنها بدلالات مستمدة من تجارب المبدع الذاتية، وتحولها عن عموميتها الدلالية إلى خصوصيتها الإيحائية، مما يساعد على التفاعل مع أفعالاته وفهم تجاربه، وإن ابتكار الرمز الشخصي أو اختياره لا يكون دائما قضية قصديه، إذ لا بد للشاعر من أن يكون مأخوذا حتى النخاع بهاجس فكري أو جمالي أو وجداني يكون محور حياته كلها، يحتضن أعمال مجتمعه، ويمنحها نبذة أسطورية غامرة، حتى تجسد رموزه للشخصية هذا الهاجس الشامل، وتجعل منه سياقاً ديناميكياً نامياً"^(٢). وهذا ما يجعل غالبية الرموز الخاصة ظلالات لحالات المبدع الانفعالية وتجاربه الذاتية، لذلك فهي تتيح للمبدع شحنها بدلالات وطاقات جديدة، من خلال شبكة جديدة من العلاقات مع باقي الدوال في النص: "لأن الذي يعطي العمل الفني كيانته ويحدد قيمته هو تجارب الفنان الفنية، وعقله الخالق وقدرته

(١) عبد الهادي عبد الرحمن: مقاربة في الرمزية-ضمن كتاب سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة-مجموعة من الكتاب.

(٢) علي جعفر العلاق: الشاعر الغربي الحديث-رموزه واساطيره الشخصية- مجلة الادب-

على الابتكار، ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية الموروثة، والمستدلوله عند معاصرته وسابقه^(٣) الأمر الذي يمكن المبدع من الامتداد إلى المناطق الدفينة، والنفوذ إلى قلب الأشياء ولتصااص كنهها، وصهرها بة وإذا للفوارق بينها، وإخراجها بصورة شعرية جديدة تحمل لونا خاصا ونكهة مميزة تعبر عن رؤية المبدع، وكذلك تتجاوز مخيلة المبدع ووظيفتها الاختزالية والاستنكارية إلى "وظيفة ابتكارية مميزة، بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصورة المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هياكل جديدة لم يدركها الحس من قبل^(٤) وبذلك تكتسب الألفاظ المستمدة من الواقع أو الأحداث أو التراث أو الأسطورة- رؤية جديدة تتم عن "اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات، إلى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة التي يبدو بها كائناً جديداً يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه في الطبيعة أو الحياة الاجتماعية اليومية"^(٥)

إن إعادة خلق اللغة بلغت ببعض الشعراء إلى ترميز ألفاظ عادية باستعمال خاص ذي قوة إيحائية، تسمح لهم بتجاوز معانيها المعتادة والتعبير عن الزاوية المظلمة من النفس، التي لا تدركها اللغة العادية، فإشعاعاتها تفوق أبعاد موقعها في الجملة البسيطة لتصل أحياناً إلى أبعاد القصيدة برمتها، تنبعث منها دلالات وإيحاءات متجاوزة تجعل منها رموزاً متعارفاً عليها، تثير في النفس الصور، وتستدعي المخزون التراثي الدفين، وبذا أخذت معاني جديدة، إضافة إلى معناها الأول أو تجاوزاً له.

(٣) محمد زكي العشماوي: فلسفة الحال في الفكر المعاصر- دار النهضة العربية- بيروت.

١٩٨١-٣٩٩.

(٤) جابر عصفور- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص-٣٠.

(٥) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف - بيروت- ١٩٨٨

فالجوع مثلاً لم يعد مرادفاً للبؤس، وإنما صار صانعاً للثورة وكذلك الجرح ما عاد تعبيراً عن الألم بل صار إشارة لجرح المعارك والتحديات؛ والدموع، أيضاً اختلفت دلالاتها فأصبحت للفرح الكبير دموعه.

ومن هذه الألفاظ التي سنعرض لها:

الزيتون: الذي يشير إلى روابي القدس إذ تقوم مدينة القدس على جبل الزيتون، **السيمون:** رمز الحنين والتجذر في أرض فلسطين التي اشتهرت بمزارع الحمضيات، **اللوز:** رمز لروابي القدس المشتهرة بأشجار اللوز حتى باتت حلم الشعراء، **النخلة والنخيل:** رمز التجذر والأمل وبلوغ الهدف، وقد ارتبط بالقدس من خلال قصة ميلاد المسيح عليه السلام في بيت لحم، والتي وثقها القرآن الكريم، **غرد وعوسج:** رمز الفناء والقضاء على اليهود الصهاينة في فلسطين، وقد ارتبط هذا النبات بأحاديث تتحدث عن أرض فلسطين وفناء اليهود فيها، **سنبل، سنابل:** ترمز إلى الخصب والاستقرار، والأمل والنصر، **بستان:** رمز الحنين والخصب والتجذر، لما تحمله من رائحة الوطن، **المطر:** رمز للإخصاب والتطهير والحركة والنمو والتفاعل، وبشارة ولادة، **الريح والرياح:** رمز للرغبة في التغيير والأمل المتجدد، والقوة القادمة التي ستقتلع الخيام رمز للذل العربي، وناطحات السحاب رمز الغطوسة الأمريكية، **الرعد:** رمز القوة الكامنة في الانتفاضة، التي تذكرنا بقوة القصف الجوي والبري والبحري من قبل العدو الصهيوني، **الشمس:** رمز الحرية والتطهير، **الأرض:** رمز للوطن، **الأم، والحبيبة، والإنسان، والحلم والمكان،** يجمعها مشترك دلالي واحد وهو **العطاء المتواصل، الثرى:** رمز الخصب والاستنهاذ والحنين والعطاء، **الإسراع والمعراج:** رمز للسفر المعجز بين الأرض والسماء، ورمز للمستقبل المجهول للقدس أرض الرباط، **للليل:** رمز القهر والقيود والحصار والظلم والشر من قبل العدو المستعمر، **الموت:** رمز للحياة والمقاومة، رمز للشهادة، حتى غدا الموت جليلاً، **الحرائق الإحراق الجمرات:** رمز للمقاومة والكفاح المسلح ضد العدو،

ورمز الشر والخراب الذي لوقعه العدو بالشعب الفلسطيني وبالمقدسات، النار: رمز التطهير وإعادة خلق الأشياء، الذهب اللهب: رمز التطهير وإعادة خلق الأشياء وتشكيلها من جديد، الدم: رمز المقاومة والتضحية والحرية،

وقد ورد في قصائد كثيرة الشهادة والشهيد والشهداء: رمز التضحية والبذل والخلود والإيمان بعدالة القضية، وقد تكرر هذا الرمز أكثر من غيره وأكثر من مرة في بعض القصائد لما له علاقة بالانتفاضة، الحجر: أخرجها للشعراء، بل لأطفال الانتفاضة في الأرض المحتلة من صمتها وسكونها فأصبحت، رمز المقاومة الشعبية غير المسلحة، وهو من أكثر الرموز انتشاراً في شعر انتفاضة الأقصى، انتفاضة: رمز المقاومة الشعبية غير المسلحة في ظل العجز العربي أمام الظلم الصهيوني، العرس والعريس: رمز المقاومة والشهادة والصبر، وهو من أقل الرموز انتشاراً في حين أنه من أكثرها شحناً وتغييراً لدلالاته المعجمية، وقد اكتسب هذه الدلالة البعيدة، من خلال المقاومة في الأرض المحتلة، وكثرة سقوط الشهداء والتي هي بين العريس والشهيد.

الصباح: رمز الأمل والبشارة والنصر.

الزهر، الزهور، لزهار، الأزهار، الورد، الثفل، الزنبق: رمز الأمل والشباب والغد المشرق، العيون: رمز تعرية الذات وكشف الحقيقة المرة، والسهر لحراسة الأرض والمقدسات، أبناء الأقاعي: رمز الشر والفساد والإفساد الصهيوني، الخنزير: رمز النجاسة والحقد الصهيوني والغضب الإلهي على اليهود المعتدين، المسخ للفقر: رمز الشر والغضب الإلهي على فساد اليهود، القروء: رمز السخط الإلهي والفساد الصهيوني والظلم والعناد، الفراشة: إشارة إلى الطفولة البريئة والضعف للفلسطيني أمام آلة الحرب الصهيونية، المقلع: رمز المقاومة الباسلة لأطفال الانتفاضة في ظل غياب السلاح والكفاح المسلح، الحصى: رمز المقاومة الباسلة والذخيرة التي لا تنفذ لمقالب أبطال الانتفاضة، مخربون: رمز أبطال الانتفاضة للبواسل، الذين يوقعون بالعدو الرعب، وهم

الذين يطلق عليهم العدو الصهيوني هذا اللفظ، وهو المعادل الموضوعي لأبطال الانتفاضة، الأفعى، الثعابين: رمز الخطر والموت الخفي، المغارة: رمز التجحر والنهاية المظلمة، الحلم: رمز الهروب من الواقع الرديء، الأحلام: رمز الهروب واليأس من الواقع المزري، شقائق النعمان: رمز التضحية والدماء والشهداء المنتشرة في أرجاء الأرض الفلسطينية، الغراب: رمز الشر والخراب والحزن. الحمامة: رمز الضعف العربي، والسلام المفقود، القبرة: رمز لوطن الفلسطيني الهدد: رمز البشارة والنوبة والتأكيد على الهوية الفلسطينية، النمل: رمز النبوذة والضعف العربي أمام الخطر الصهيوني، الدجى: رمز اليأس والقلق والخوف من المجهول، الظلام: رمز العدوان والشر والخوف وفقدان الأمل، الغسق: رمز الحزن والألم الذي طال مداه، ولا يعرف منتهاه، السعاس: رمز الإرهاق والتعب العربي، وعدم القدرة على التصدي للعدو، ثلج: رمز للتخاذل العربي حيال ما يجري في فلسطين من تكتيس المقدسات، الماء: رمز للطهارة والقداسة والأمل والتجدد، الدموع: رمز التطهير والفرح والبطولة، الخبز: رمز الفقر والجوع بخلاف دلالاته المعجمية المعروفة، أسوار، نور، ضوء: رمز الأمل والبشارة في النصر، المستحيل: رمز التحدي والوصول إلى الغاية رغم صعوبة الهدف، عشب: رمز الخصب والسلام وأرض الوطن، الخيام: رمز الفقر والجوع والتشرد، إصبار: رمز الثورة على الظلم والرغبة في التغيير، السحب، الغيمة: رمز للإخصاب والتطهير والحركة والنمو والتفاعل مع الأحداث، البرق: رمز الأمل في التغيير وتحقيق الغاية، الجرح: رمز المقاومة والتحدى في وجه العدو الصهيوني وقد تكرر كثيراً في القصائد، النزف: رمز التضحية والعطاء المتواصل، وتخلي الأسماء عن أبطال الانتفاضة، الفجر: رمز الأمل والبشارة بالنصر، والتخلص من ظلم الاحتلال وجبروته .

ثانياً: استحضار الأعلام التراثية:

المرجعية للتراثية من أكثر المرجعيات الرمزية حضوراً في شعر الانتفاضة، لغزارتها للدلالية، وكثافتها الإيحائية، ولتصاقها بوجدان الجماهير لقداستها وعزلتها وإضافتها طابعاً حضارياً وشمولياً على النص، لأنها مصدر للضمير القومي والذات الجماعية، لذلك فهي تشكل للذات المبدعة والمتنقبة "ضرباً من ضروب التعويض عن غياب الحلم"^(١) في الواقع المليء بالمفارقات والمتناقضات.

وليس معنى أن الشاعر يلجأ إلى التراث هاربا من هموم الواقع، وإنما منتهلاً ينابيعه المعرفية، وقيمه الفكرية والروحية التي تعمل على إخصاب رؤاه الفنية والنهوض بواقع أمته المتردي.

والجدير بالذكر أن نستلهم الآفاق الروحية والفكرية للموروث تحتاج إلى ثقافة واسعة وقراءة واعية ورؤية عميقة، تمكن المبدع من اختيار رموزه، واستغلالها داخل بذاته الفني، كي تكون قادرة على الإشعاع للدالي، وصالحة للنهوض بتجربة المبدع، بل لا بد من "البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة وأن يربط ربطاً موفقاً بينهما وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار"^(٢).

لأن استدعاء المعطيات التراثية ما هو إلا إنعكاس لـ "وعي المبدع، أياً كان مجال إبداعه-بالماضي، وفهمه للحاضر واستشرافه للمستقبل"^(٣).

ليطلق نوعاً من التوازن بين التراث والمعاصرة، و "الشاعر الذي يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي وابتكار

(١) أبو بكر المقاف: مقدمة كتاب إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقاح-مجموعة من للكتاب

العرب-دار العودة-بيروت- ودار الكلمة- صنعاء- ط١- ١٩٧٨، ص٨٨.

(٢) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية-ملحق بديوانه-دار العودة-بيروت-١٩٧٨-ص

٣٨.

(٣) خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث-دار الجبل ومكتبة الرائد

العلمية - بيروت وعمان، ط١، ١٩٧٨، ص٨

شمس جديد^(٤) يعبر عن روح العصر من ناحية، وعن الوجدان الجمعي للأمة من جهة ثانية.

أسماء الأنبياء والرسل والقادة والمشاهير:

فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكل مصدراً إلهامياً ومحوراً دلالياً ومعجماً إيحائياً، ومرجعاً معرفياً، لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر وحاول النفاذ من خلالها لتصوير معاناته، والتعبير عن قضايا ومواقفه، وتعميق تجاربه، لأن الموروث الديني يزخر بدلالات إنسانية، وقيم روحية غنية تعينه على تأكيد قضايا الفكرية والقومية التي تتعلق بقضية الصراع العربي الصهيوني، وتعميقها في وعي المتلقي ومنحها بعداً شمولياً، من هنا اهتموا بالمعطيات الدينية التي تتعرض لليهود وجرائمهم، واستدعوا الأنبياء وحاوروهم، واشتكوا إليهم من معاناتهم وعذابهم على أيدي اليهود، وذلك لثراء هذه الشخصيات الدلالية وقدرتها على حمل أبعاد التجارب المعاصرة، وقربها من معاناة وهموم الإنسان العربي المعاصر لـ "أن شهرة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبى والشاعر وسيلة إصلاحية"^(٥) وتعرض الفيلسوف والنبى والشاعر للأذى من أجل قضايا فكرية وقيم روحية تكاد تكون متشابهة.

فالتجارب الشعرية والمواقف النفسية التي مرت بها المعطيات الدينية التراثية شبيهة بالتجارب الشعرية المعاصرة، وهذا للتشابه شكل حافزاً قوياً لشعراء الانتفاضة للامتياح من الموروث الديني والتاريخي باستدعاء شخصياته، واستحضار مواقفه وإحداثه واستغلال إمكاناتها الإيحائية و أبعادها الدلالية.

(٤) -مل. روز نغال: شعراء المنصرة الحديثة دراسة نقدية... ترجمة جميل الحسيني

منشورات المكتبة الاهلية-بيروت- ١٩٦٣، ص٤٤٣.

(٥) -صلاح عبد الصبور- حياتي في الشعر، دار اقرأ - بيروت- ١٩٩٢ ص١٠٣.

وهي دلالات دارت دوراناً واسعاً في شعر القدس، وتباينت دلالاتها، وتكرارها من اسم لآخر، وقد تغيرت دلالة بعضها من خلال السياق، كما اكتسب بعضها دلالات جديدة.

ومن هذه الأسماء التي نعرض لها:

آدم: رمز الوجود الإنساني الأول والتواضع البشري، والضعف الإنساني، حواء: رمز السكينة والحب والضعف الإنساني والشر والإفساد، هابيل: رمز الضحية التي لا نذب لها أمام الوحشية والقسوة الظالمة لأولاد العمومة، نوح: رمز الإيمان والإصرار على الدعوة في زمن صعب، ورمز لاستجابة دعوة المخلصين، سارة: رمز الجلال والضحية معاً، يوسف: رمز الضعيف المظلوم الذي ينتصر في النهاية على قوى الشر وهو رمز الفلسطيني، قارون: رمز للعدو للصهيوني الذي يغتر بغناه وقوته، والذي ستور عليه الدوائر، موسى: رمز إلى الفلسطيني صاحب الحق الذي ينتصر في النهاية على الأشرار، هارون: رمز إلى من يناصر الحق وإن تعرض للأذى في سبيل ذلك، سليمان: رمز الحاكم العادل الذي لا يعرف المستحيل، بلقيس: رمز الجمال والحكمة والتواضع، الروم: رمز للقوة التي لا تكوم أمام الإرادة والإيمان بالحق، أيوب: رمز الصبر ورمز الفلسطيني المتحمل للظلم الإنساني، الذي سينتصر في النهاية، ذي النون(يونس): رمز الإنسان الذي يخرج على قومه، ثم يعود للحق، *يحيا: رمز الشهادة في سبيل الحق، عيسى: رمز للظلم الواقع على الدم الفلسطيني المسفوح، كما هو رمز إلى الأمل والبشارة، نبيرون: رمز لجنون العظمة والشر والإفساد والتدمير والنهاية الحتمية، محمد صلى الله عليه وسلم أحمد المختار: رمز للثورة على الواقع العربي الفاسد، والقدرة على

*وهو يوحنا المعمدان: ابن زكريا وإليصابات من أبناء يموع المسيح، عاش في بركة اليهودية، ثم ظهر على شاطئ الأردن يعمد بالماء ويبشر بمجيء المسيح. قطع هيرودس

رأسه بتمريض هيرودية زوجته نحو سنة ٣١.

التغيير والإصلاح في أسوأ الظروف، الخنساء: رمز الصبر والتضحية والعطاء بفضل العقيدة الصادقة في سبيل الله، أبو بكر: رمز للإيمان الصادق والاستعداد للبذل والتضحية في سبيل نصرة الحق، عمر الفاروق: رمز العدل والشجاعة في الحق، علي: رمز الحكمة والشجاعة والتقوى، حسان بن ثابت: رمز النضال بالكلمة، والتي لا تقل أهمية عن الرصاصة، أبو ذر الغفاري: رمز الإيمان والشجاعة، بلال بن رباح: رمز الصبر والثبات على الحق مهما لقي المرء من عذاب وصعاب، زيد بن ثابت: رمز الطاعة والامتثال لأمر الله تعالى مهما كلف ذلك من تضحيات، قريظة: رمز الشر والإسداد، والذي هو طبع متأصل في اليهود منذ القدم، فاطمة البتول: رمز المرأة المكافحة من أجل الحق، زينب: رمز المرأة المكافحة لنصرة الحق، مروان الأموي: رمز الانتماء العربي الصادق، الوليد: رمز للقائد العربي المخلص لنصرة الوطن والدين، المنصور العباسي: رمز للقائد العربي المسلم القادر على البناء والتجديد والتصدي للأعداء، المهدي: رمز القدرة على التصدي ومقاومة الأعداء، المعتصم: رمز النخوة العربية المفتقدة في ظروفنا الراهنة، نور الدين: رمز القائد المسلم الذي نفتقده في مثل هذه الظروف الصعبة، صلاح الدين: رمز البطل المسلم محرر القدس وبطل حطين المفتقد في حاضرنا اليوم، بلفور: رمز السياسة الغربية والتآمر الاستعماري على العرب، هتلر: رمز التعصب القومي والدكتاتورية والوحشية، والنهاية للحمية للظلم الصهيوني.

القسام: رمز المجاهد العربي من أجل القدس، ناجي العلي: رمز البطولة والمقاومة الفلسطينية بالفكر والفن والأدب، أحمد ياسين: رمز الإرادة الصلبة والتصميم على استرجاع الحقوق رغم الضعف الجسدي، فتحي الشقاقي: رمز للشباب العربي المسلم القادر على القيادة وزلزلة العدو، يحيى عياش: رمز للشباب العربي المسلم القادر على استيعاب التكنولوجيا العسكرية.

ب- أسماء الأماكن والأحداث

مسدرة المنتهى: إشارة إلى نهاية رحلة الكفاح الطويلة الشاقة، البراق: تأكيد لعروبة للقدس وقدميتها من خلال استحضار رحلة الإسراء والمعراج، كنعان: إشارة إلى العرب الذين سكنوا القدس منذ آلاف السنين، مكة: تولم مدينة القدس مقبلة للمسلمين الأولى والمحلة الأولى والأخيرة لرحلة الإسراء، الكعبة: تولم الصخرة المشرفة التي بناها العرب الأول في مكة وفي القدس وشرفها الأنبياء كإبراهيم ومحمد عليهما السلام، البيت الحرام: وهو المسجد الحرام الذي اقترن اسمه بالمسجد الأقصى في رحلة الإسراء، البيت المطهر: وهو المعنى اللغوي لاسم القدس، وهو تولم القدس الديني، طيبة: مدينة الرسول الكريم التي هاجر إليها واستقر فيها، تشترك مع القدس التي هاجر إليها المسيح عليه السلام واستقر فيها، أم القرى: إشارة إلى مكة المكرمة تولم القدس الروحي، الطور: إشارة إلى المكان الذي كفر عنده اليهود بنبيهم موسى عليه السلام، وهو اسم لأحد جبال القدس، الصين: بلد ذو حضارة وعراق منذ القدم، له علاقة بالإسلام والمسلمين وبالقدس، روما: إشارة إلى الإمبراطوريات القوية التي عاقبت اليهود ونكلت بهم، ثم انهزمت، مصر: إشارة إلى دور مصر القديم وعلاقة اليهود وفلسطين، النيل: إشارة إلى الأطماع الصهيونية في أرض العرب من الفرات إلى النيل، اليمن: إشارة إلى الحدود الجنوبية للعالم العربي للكسح للعاجز عن مواجهة الصهاينة، الشام: خير بلاد الله، والتي ورد ذكرها في الأحاديث النبوية الشريفة والتي تعتبر القدس عاصمتها المقدسة، حلب: مدينة لها تاريخ مشرف، إذ ترتبط بالحمدانيين والمنتبى وبالعرب الأبطال، فلسطين: وهي الأم الحقيقية للقدس الحزينة مركز الصراع العربي الصهيوني، تونس: إشارة إلى التراث العربي القديم منذ السير الشعبية العربية القديمة، المغرب: إشارة إلى الفتوحات العربية للأندلس، طنجة: إشارة إلى مراكز الحضارة العربية إبان الفتوحات الأندلسية، أرض الحجاز: إشارة إلى الأراضي المقدسة

التي لها علاقة توأمة بالقدس، خبير: إشارة إلى الغدر اليهودي، وموقفهم العدائسي من المسلمين منذ فجر الإسلام، العدائين: إشارة إلى البطولات العربية إبان الفتح الإسلامي هناك، ذات الصلاسل: إشارة إلى الانتصارات العربية التي كانت نتيجة الإيمان الصادق، الكوفة: إشارة إلى مدينة العلم، التي يمثل علي بن أبي طالب مفتاحها، كربلاء: إشارة إلى المذابح التي ارتكبتها العرب في حق الفلسطينيين، أفرات المنصور: إشارة إلى الماضي الزاهر في عهد المنصور، حطين: ارتبط هذا الاسم بالقدس وبفتح القدس صلاح الدين، الجليل: إشارة إلى الشموخ والخصب الفلسطيني لما يمتاز به من جبال شامخة خضراء، عكا: رمز الصمود العربي في وجوه الغزاة لما يستحضر هزيمة نابليون أمام أسوار عكا، الناصرة: إشارة إلى بلد عيسى عليه السلام وأمه العذراء وما وقع عليهما من ظلم، حيفا: عروس فلسطين البحرية، رمز الرفعة والشموخ، يافا: وهي المعادل الموضوعي لمدينة القدس وبوابة القدس الغربية ومينائها، الخضيرة: إشارة إلى المستوطنات الصهيونية في فلسطين، أم الفحم: إشارة إلى الصمود العربي داخل الخط الأخضر في فلسطين المحتلة، الكرمل: رمز الجمال الطبيعي الفلسطيني، الضفة: رمز المقاومة والانتفاضة والوحدة الوطنية في فلسطين، الخليل: إشارة إلى البطولة والمقاومة رغم شراسة الاحتلال والمستوطنين، رام الله: إشارة إلى التلاحم المسيحي الإسلامي ضد المحتل في فلسطين، جبل النار: رمز الصمود والمقاومة للباسلة ضد المحتل الغاشم في فلسطين عبر التاريخ، جنين: إشارة إلى الشموخ والعظمة والإباء العربي في فلسطين، الأغوار: إشارة إلى عمق الصراع العربي الصهيوني منذ يوشع بن نون، غزة: رمز المقاومة والتحدى ولترتبط هذا الاسم بشمشون الجبار وبهاشم بن عبد مناف، رفح: بوابة فلسطين الغربية، ورمز المقاومة والبطولة والتضحية، البقعة: رمز التشرذم والنزوح والبؤس الفلسطيني، كشمير: رمز الصراع الإسلامي لليبوزي، المشيشان: رمز المقاومة الإسلامية للباسلة ضد الهجمة الغربية الشرسة، هليود:

إشارة إلى التقدم الغربي في عالم السينما ورمز لتلاعهم بالعقل العربي، الهلوكست: رمز لجرائم الصهاينة بحق أبطال الانتفاضة، صبراً: إشارة إلى جرائم الصهاينة بحق شعبنا الفلسطيني في لبنان، قلنا: إشارة إلى وحشية وجرائم الصهاينة بحق أطفال العرب، أوصلو: إشارة إلى الحلول السلمية المفروضة على الفلسطينيين من قبل الغرب.

ج) أسماء القدس ومقدساتها

إن تعدد الأسماء — كما يقال — دلالة على شرف المسمى وأهميته، وهذه أهم الأسماء التي وردت في موضوع للدراسة:

يبوس: وهو الاسم الأول لمدينة القدس العربي للكنعاني نسبة إلى الليوسيبويين الذين أنشأوا مدينة القدس منذ خمسة آلاف سنة وهو رمز للتجنز العربي ولحقته في فلسطين، جبل الزيتون: وهو أحد الجبال الأربعة التي بنيت عليها مدينة القدس، أرض الرسالات: فهي مدينة مقدسة منذ بنى الليوسيون هيكل آل (شالم) إلههم الأعلى، واعتبارها عاصمة المؤمنين على مختلف دياناتهم، القدس: وهو اسم مصدر في معنى الزيادة، والتقديس أي التطهير، والقدس البركة والطهر، وقد تردد كثيراً في قصائد عديدة، وبذا يكون اسم القدس قد تكرر خمساً وخمسين مرة، فنس الأقداس: وهو من أكثر الأسماء قدسية، بيت المقدس: وهو الاسم العربي للمدينة المقدسة، لأن الله بارك فيها بأن باعد الشرك عنها، ولأنها قدست أي طهرت من الشرك والذنوب، بيت الله: وفي هذا دلالة على قدسية هذا المكان والتي تتمشى مع تسامح المسلمين، المسجد الأقصى: وهو الاسم الذي وثقه الله سبحانه وتعالى في أول سورة الإسراء. الأقصى: وقد ورد هذا الاسم مجرداً عن المسجد في قصائد كثيرة وتكرر بشكل كبير. وبذا يكون اسم الأقصى قد تكرر بشكل أو بآخر ستاً وثمانين مرة ليتصدر الأسماء كلها، وهذا ينسجم مع انتفاضة الأقصى ويؤكد عروبة الأقصى والقدس بل فلسطين كلها أرض للرباط، للصخرة: دلالة على المعجزة الإلهية المرتبطة

بالإسراء والمعراج، قبة الصخرة: دلالة على عروبة القدس والتذكير ببناء قبة الصخرة من الأمويين، أول قبلة: التذكير بأهمية القدس والأقصى الذي جعله الله قبلة المسلمين الأولى، أولوة الإيمان: إشارة إلى قدسية المكان لجميع المؤمنين بالله، ديار الإسلام: للتأكيد على دور المسلمين في إنشاء وتنظيم وحماية هذه المدينة، عبق المسك: إشارة إلى مدى الروحانية الإيمانية لمدينة القدس، ساح الجهاد: إشارة إلى مدى التضحيات التي بذلت للحفاظ على عروبة القدس، مقدس الأنوار: إشارة إلى النبوت العديدة التي حلت في هذه المدينة المقدسة، ممرى البراق: إشارة إلى حادثة الإسراء والمعراج وبطل هذه الرحلة محمد عليه السلام، ممرى المختار: إشارة إلى ارتباط هذا المكان بالنبى العربي محمد عليه الصلاة والسلام، ممرى رسول الله الأعلى: إشارة إلى رحلتي الإسراء والمعراج وارتباطهما بالقدس، ممرى النبى: التأكيد على عروبة وإسلامية مدينة القدس، ممرى أحمد: التأكيد على ارتباط هذا المكان بالنبى العربي محمد عليه الصلاة والسلام، المحراب: إشارة إلى تاريخ اليهود للملء بالحقد والتآمر والتشكيك حتى في أنبيائهم، النفق: إشارة إلى النوايا الخبيثة والعمل السري للصهيوني للقضاء على عروبة القدس، اللطرون: إشارة إلى المعارك الباسلة التي خاضها العرب في الدفاع عن القدس.

د. رموز مستمدة من الأساطير والتاريخ والحكايات القديمة:-

وردت بعض الرموز القديمة استلهمها الشعراء من الأساطير التي استقوها من مختلف العيون من الميثولوجيات الإغريقية الرومانية، والبابلية والكنعانية والمسيحية بل من التراث العربي.

فالأسطورة بما تصطفيه من رموز قادرة على إخضاع غير المدرك وإيلاجه في المدرك المفهوم انطلاقاً من طبيعة حضور النصوص الغائبة من خلال للرمز الأسطوري الحاضر في النص (وقد اكتسبت القصيدة المعاصرة أبعاداً جديدة باستنادها إلى الأسطورة لما يتوافر فيها من رموز ومعان ذات قيمة

ثورية تفتح الطريق للتعبير عن تجارب أكثر عمقا وتسهم في إثراء الحياة وتقديم رؤية أروع وأفق أرحب للتفكير والإحساس بالحياة على مختلف الأصعدة^(١).

وذلك لأن طبيعة الأسطورة في الغالب لا تختلف عن طبيعة التجربة الشعرية كثيرا، وكلما اقترب الشعراء من الرؤية الأسطورية وتحركوا بوحى من معانيها قدموا أروع النماذج الشعرية^(٢).

وقد تجاوز بعض الشعراء عند توظيفهم لبعض الرموز الأسطورية الاستخدام السطحي للأسطورة بأبعادها الزمانية والمكانية، وأفرغوها من بعض دلالاتها التراثية، مضيفين عليها دلالات ورؤى جديدة بشكل أضحت فيه صدق إيحائيا ونبضا داخليا يسري في مفاصل النص، ويمنحه طاقات تعبيرية جديدة تعبر عن مفاهيم معاصرة تتناسب مع تجارب المبدع وفعالاته، وهذا يكشف عن فعالية الرمز الأسطوري وديناميته داخل العمل الفني، وحضوره بوصفه عنصراً متفاعلاً مع الذات للمبدع و"اعتباره حياة يحتضن زمن الأنا ويفعل داخله"^(٣)، ويستكمل الجوانب الدلالية الموجودة والمحيط بتجربة المبدع من خلال لحظات التلاقي بين الواقعي والأسطوري التي تعمل على نقل التجربة من إطارها الذاتي المحدود إلى آفاق إنسانية واسعة، لأن "اللغة عندما تبني وتركب في إطار تكوين أبدي متكامل، تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية"^(٤).

وليس توظيف الرموز الأسطورية عملية سهلة، لأنها تحتاج إلى براعة فنية وخيال واسع، فقد تزدهم القصيدة بالرموز البسيطة ولكنها لا تتمكن من

(١) د. احسان عبلان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٨-١٢٩، دار الشروق عمان، الطبعة الثانية ١٩٩٢م.

(٢) د. احمد شحت، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ص ٤١، مكتبة القاسمية- فلسطين الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

(٣) عبد العزيز بو مسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس - أفريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٨م، ص ٢٢.

(٤) نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق- مكتبة غريب- دار فباء- القاهرة ١٥٨.

خلق رمز مركب، وذلك لفقدانها القدرة على الترابط والتلاحم والرقى بمستوياتها إلى مستوى الرمز المركب، وتبقى القصيدة عبارة عن رموز بسيطة متنوعة تبصر عن أفكار وقضايا مفككة البنية، لا تربطها أية نتائج، ولا تحمل أية وحدة عاطفية أو فنية^(٥) وهذا ما نلمسه عند توظيف بعض الرموز الأسطورية في شعر انتفاضة الأقصى.

ويعمل الدكتور صلاح فضل اهتمام بعض الشعراء بتوظيف بعض الرموز الأسطورية والحكايات الخرافية القديمة بقوله: "هناك مظهر من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز، ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأسماء تتحطم واحدا فواحدا، أو تتسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا"^(٦).

ومن الرموز التي وردت في شعر الانتفاضة:

الغار: رمز للنصر، وأصل هذه الكلمة كما قيل: كانت "دغني" ابنة إله صغير، إله أحد الأنهار وقد رآها "أبولو" إله الشمس الجبار فأحبها وطاردها محاولاً اغتصابها، وقد استجبت بأبيها، فرشها بجفنة من الماء وأحالها شجرة غار تضفر من أغصانها الأكايل للأبطال، للشيطان وإيلوس: رمز الشر والفساد، السلام: رمز النزوح والتشرد والتشتت والمبى البابلي وما حل بالشعبين اليهودي والفلسطيني، وهو يرمز إلى السجن والسجان معاً، وقد استطاع الشاعر توظيفه ليشير إلى التشرد والنزوح الفلسطيني حيث وجد فيها معادلاً موضوعياً

(٥) محمد مصطفى قلاب: الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث - أطروحة

دكتوراه - إشراف: د. عبد الولي البغدادي - جامعة الفتح - ٢٠٠٢م.

(٦) د. صلاح فضل - أساليب الشعرية ص ٧٨.

من تراث العدو يعادل مأساة النفي والتشريد التي يعاني منها الشعب الفلسطيني، كنعان: رمز التجذر العربي وأحقيته في أرض فلسطين، الزيد: رمز الشجاعة والفروسية العربية القديمة، عنترة: رمز البطولة العربية والتصميم على انتزاع الحقوق، التتار: رمز الهمجية والوحشية الإنسانية والتي تمثلها الصهيونية ومنظمتها الإرهابية، عاد وثمود: رمز للظلم البشري للزائل مهما بلغ جبروته وقوته، داحس والغبراء: رمز التناحر العربي غير المقبول، والانشغال عن قضاياهم الهامة، اليسوع، وعيسى والصلب والصليب والخشب المقدس والمسامير: من أكثر الشخصيات التراثية الدينية حضوراً وتوظيفاً في شعر انتفاضة الأقصى، لما له علاقة بالظلم الواقع على الإنسان الفلسطيني من قبل الصهاينة.

وقد شكلت هذه الرموز الأسطورية حالة من تجليات الرؤية ولذلك يقال: "إن الرمز أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن حقيقة ما زالت غير معلومة، ولا يوجد لها أي معادل لفظي سابق عليها"^(١).

ويرى الدكتور علي عشري زايد أن الشاعر العربي المعاصر حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها، من خلال الشخصية^(٢)، وعلى الرغم من قدم الأساطير، فإنها لم تفقد قيمتها حتى في زمن الحداثة، بل ظلت تُقرأ وتوظف بوصفها ذات أبعاد دلالية، فهي "عصابة عن منظومة اتصال، إنها رسالة، ومن هنا نرى أن الأسطورة ليست موضوعاً ولا مفهوماً ولا فكرة. إنها صيغة من صيغ الدلالة،

(٢) هذه المقالة ليوثق أوردتها جبرا إبراهيم في كتابه الرحلة الثامنة طبعة المؤسسة العربية بيروت ط٢ ١٩٧٩، ص٤٤.

(٣) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٠٩، دار الفكر القاهرة، ١٩٩٧م.

إنها شكل^(٤) للتعبير عن كثير من قضايا الإنسان ورغباته الشعورية واللاشعورية.

وقد وردت بعض الرموز من الأمثال والأقوال العربية الماثورة منها:

فالسلم عليك يوم ولدت في بلد السلام: رمز إلى الحق الفلسطيني في بلد السلام فلسطين، ويوم مت ويوم تبهث من ظلام الموت حيا: رمز الجور والظلم الواقع على الفلسطيني ورمز الأمل في النصر ونيل الحرية مهما طالّت مدة القهر وعظم تجبر العدو، رب ضارة نافعة، ساعة معكرة وساعة صافية: وهي رمز إلى سوء طباع الصهاينة، ريح صرصر عاتية: رمز الإصرار والتحدى أمام هجمة العدو الصهيوني، كمثّل الشاة تصبح دون راع: رمز إلى سوء القيادة العربية وعدم التنظيم، والتخبط، جئت يا عبد المعين: رمز التخايل للعربي أمام لهجة الصهيونية الشرسة على العرب، العرق دساس: رمز إلى سوء الطباع والأخلاق الصهيونية منذ القدم، وهل يخفى القمر: رمز إلى عدالة القضية العربية، ومدى نقص العرب في الدعم والمناصرة، من يهن يسهل الهوان عليه، ما لجرح بميت إيلام: رمز الهوان العربي، إن السفينة لا تجري علىطين: رمز العجز العربي، وعدم القدرة على تغيير الواقع، إذا الشعب يوما أراد الحياة: رمز التصميم على النصر وتحرير المقصات.

لذا من خلال تلك الرموز التي عرضنا لها نستطيع القول: إن نفراً من الشعراء العرب أمثال: دسعد الغامدي، د.محمد الشهري، ومحمود درويش، وأحمد مطر، وعبد الرحمن فرحاته، وعيسى العلي، ومحمد العائد، وغيرهم، قد استطاع توظيف هذه الرموز واستثمارها، وقد قام بعضهم بخلق شخصيات حية تبقى في ذهن القارئ وفي نفسه، كما احتفظوا بعناصر قصصية درامية

(٤) (٤)ولان بارت-سطوريت-ترجمة مقدار قسم-مركز الإنماء الحضاري-حلب، ط١،

واعتمدوا في بنائهم على إشارات تاريخية وأسطورية ساعدت في توضيح بنائهم الموضوعي، وجعلت منه قالباً فنياً موزناً لما يثيرون من موضوعات، ولما يحيون من أساطير، وليس مجرد تعبير عن بعض المشاعر الخاصة المتصلة بهذه الموضوعات أو تلك الأساطير.

وبهذا تتسع حالة الرمز القديم لامتواء رموز أخرى تتقاطر لإبراز صورة الإنسان الفلسطيني الذي يحمل معاناة الإنسان المضطهد في هذا الكون، والذي يبحث له عن موطن قدم تحت الشمس، كما يبدو من إحياءات السياق الشعري.

ثالثاً : عناوين القصائد وإشاراتها ودلالاتها

بعد دراسة وتأمل عناوين القصائد التي وردت في المدونة الشعرية المدروسة والتي يمكن لنا تصنيفها من حيث علاقتها بالقدس إلى قسمين رئيسيين:

قسم له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالانتفاضة، والأقصى أو بالقدس، وهو ما يخلب على قصائد هذه المدونة، إذا تصل إلى أكثر من تسعين في المائة من مجموع القصائد، والقسم الآخر ليس لعناوين قصائده علاقة بانتفاضة الأقصى أو بالقدس موضوع الدراسة وهي نسبة ضئيلة تصل إلى ٩% تقريباً من إجمالي قصائد المدونة الشعرية للمدونة .

ويمكننا تقسيم القسم الأول إلى ثلاثة أقسام :

أ- علاقة تطابق أو استغراق، أي أن العنوان يشير لانتفاضة الأقصى، أو يحتويها أو يشملها وهي علاقة مباشرة، وتصل نسبة هذه القصائد إلى ٢٥% تقريباً من إجمالي قصائد المدونة .

ب- علاقة تقاطع أي أن العنوان يشكل جزءاً من انتفاضة الأقصى أو له علاقة مباشرة بها، وتصل نسبة هذه القصائد إلى ثلث قصائد المدونة تقريباً .

ج- علاقة إشارية أو رمزية أي علاقة غير مباشرة بالانتفاضة أو بالأقصى أو بالقدس، وتصل نسبة هذه القصائد إلى ثلث قصائد المدونة تقريباً ويمكن ملاحظة ذلك بشئ من التفصيل عن طريق الجدول الآتية :

القسم الأول (أ)

إن عناوين القصائد في هذه المجموعة ذات صبغة تقريرية خاصة، تمنح أجواء قصائدنا صلابة، وتملأ مضمونها بمحسوسية معيشة منذ اللحظة الأولى التي يطالعنا فيها عنوان القصيدة بخلاف ما عليه الحال في بقية قصائد المدونة الشعرية المدروسة، فقصائد هذه المجموعة تحمل اسم الحجر أو الانتفاضة أو الأقصى أو القدس أو ما في معناها، فجميعها تشترك في تقرير البداية السلبية كالجريح، والشهيد والذكرى الحزينة كالأهات، واستحضار الأبطال القوميين التاريخيين المفنقدين في مثل هذه الظروف، أو البداية الإيجابية كالانتفاضة، والحجر والجهاد إلى غير ذلك .

فعناوين هذه المجموعة بشقيها السلبي والإيجابي، تحمل شحنات عاطفية لكل العرب والمسلمين، تستثير الهم وتشد العزائم وتذكر بالمقدمات وبالجراح والمعاناة وبعظم المأساة وعظم المسؤولية في ظل غياب الأبطال القوميين والمسلمين، من هنا نستطيع القول: إن عناوين هذه القصائد، بل مضمونها من أفضل قصائد المدونة الشعرية المدروسة من حيث ارتباطها بالانتفاضة وبالأقصى وبالقدس والمقدمات ارتباطاً مباشراً كما أنها تعكس التجارب الشعرية التي تشغل الشعراء الذين شغلتهم الانتفاضة والقدس والمقدمات، وهذا لا يعني أن كل القصائد في هذه المجموعة متماثلة ففي كل قصيدة تجربة، وفي كل تجربة رؤية، ومن تكامل للتجارب والرويات نحصل على رؤية فنية للواقع العربي الذي هو انعكاس لواقع القدس والمقدمات والقضية الفلسطينية باعتبارها أخطر قضايا أمتنا العربية خلال هذا القرن .

ولضيق المقام نكتفي ببعض الإشارات السريعة لكثرة عدد القصائد .

أ. علاقة التتطابق أو الاستغراق، تتضح من خلال الجدول رقم (١) التالي:

م	عنوان القصيدة	الإشارة أو الدلالة
١	آهات أموية في محراب الأقصى	إشارة إلى جراح ومعاناة الأقصى من خلال استحضار الخلفاء الأمويين الذين شيدوا الأقصى
٢	آهات القدس	إشارة إلى معاناة القدس ومآسيها وجراحها .
٣	أما أن أن يستريح الحجر	تسديد وسخرية من المتقاعسين عن نصرة أبطال الحجارة من قادة والزعماء وقادة الجيوش العربية .
٤	إمضاء حجر	إشارة إلى لبطولة والانتصار القوي الذي أنجزته الانتفاضة
٥	الانتفاضة	التأكيد على أهمية الانتفاضة في ظل الواقع العربي المتردي .
٦	انتفاضة الأقصى	التذكير بأهمية المقدمات التي من أجلها اندلعت الانتفاضة .
٧	اندلاعات	التأكيد على طبيعة الصراع في الأرض المحتلة بين العرب والصهاينة الذين يهاجمون العرب بين الحين والحين .
٨	بطاقة إلى الأقصى	إشارة إلى القصور العربي في تقديم الدعم ونصرة إخوانهم أبطال الحجارة والاكتفاء بالبطاقة .
٩	حجر ... نحن	التأكيد على فعالية الحجر وفعالية الانتفاضة في ظل غياب السلاح والجيوش العربية بمعداتها الحربية .
١٠	درة الأقصى	التذكير بشهداء انتفاضة الأقصى أمثال محمد الدرة .
١١	شهيد الأقصى يودع أمه	التأكيد على قوة إيمان الشهداء ودور الأم الفلسطينية في الانتفاضة
١٢	على لسان الأقصى للجريح	إشارة إلى جراح المقدمات العزيبية في القدس ومعاناة أهلنا هناك
١٣	في يوم القدس	التأكيد على أهمية القدس في الصراع العربي

		الصهيوني .
١٤	لبيك يا الأقصى	إشارة إلى حب الجهاد والاستشهاد من أجل المقدسات
١٥	نداء الدماء على ساحات الأقصى	للتأكيد على أن تحرير المقدسات لا يتم إلا بمزيد من الشهداء .
١٦	اليوم قد نطق الحجر	إشارة إلى أن الانتفاضة قد حطمت الصمت العربي الطويل تجاه جرائم العدو واغتصاب الأرض وتدنيس المقدسات .

ب. علاقة تقاطع يوضحها الجدول التالي رقم (٢)

م	عنوان القصيدة	الإشارة أو الدلالة
١	أبي عاد اليهود	إشارة إلى الغدر الصهيوني المتكرر منذ القمم
٢	اثنتا عشرة آية من سورة الحجر	الإشادة بالحجر الفلسطيني من خلال التأكيد عليه من خلال القرآن الكريم
٣	أحمد	إشارة إلى التضامن الشعبي العربي مع انتفاضة الأقصى من خلال الطفل المصري أحمد الذي جاء من القاهرة إلى رفح ليشارك إخوانه أطفال فلسطين انتفاضتهم ، وكذلك إشارة إلى الحقيقة المرة المتمثلة في الحصار العربي الصهيوني على الإنسان العربي التائر من خلال إرجاع الطفل ومنعه من مشاركة أشقائه أطفال الأقصى كما أنه إشارة إلى العجز العربي على المستوى الرسمي عن مناصرة أبطال انتفاضة الأقصى.
٤	أشلاء ذرة	إشارة إلى همجية ووحشية العدو الصهيوني في التعامل مع أطفال الانتفاضة
٥	أطفالنا	رمز إلى مشاركة أطفال فلسطين الفعالة في الانتفاضة ، كما أنه رمز إلى وحشية العدو الصهيوني في التعامل مع أطفال الانتفاضة .

٦	اعتذار عربي	رمز إلى الحقد الصهيوني والوحشية المتحضرة.
٧	إلى روح البطل الصغير محمد جمال الدرة	إشارة إلى شجاعة أبطال الانتفاضة ووحشية العدو الصهيوني
٨	إلى الشهيد الدرة	إشارة إلى شجاعة أبطال الانتفاضة ووحشية العدو الصهيوني
٩	إليك يا محمود	إشارة إلى وحشية العدو للصهيوني وجبنه أمام شجاعة المقاتل الفلسطيني
١٠	التحرير	نقد لاذع وسخرية مريرة من العرب المتهودين ومن اليهود والصهيانية معاً
١١	أم الشهيد مروان شملخ	إشارة إلى بطولة الأم الفلسطينية والسخرية من أوهام السلام .
١٢	درة العرب	رمز للخجل العربي حيال جرائم العدو الصهيوني ، ووحشيته التي فاقت كل تصور مع أطفال الانتفاضة .
١٣	زيتونة بيت المقدس لا تنبل	رمز للتراث والتجذر الفلسطيني ورمز الأمل في النصر والسلام للعادل القائم .
١٤	الفأرة إسرائيل تنجول في الوطن المضبوع	رمز للخطرمة للصهيونية في ظل العجز العربي
١٥	قتلوا الصبي محمداً	إشارة إلى وحشية وهمجية الصهيانية مع أطفال الانتفاضة .
١٦	قمر مقدسي يشرق في غابات الزيتون	رمز الأمل في التحرير من خلال انطلاق انتفاضة الأقصى .
١٧	ما أخذ بالقوة	إشارة إلى صلف العدو الصهيوني وعدم جدوى الحلول السلمية
١٨	محمد	إشارة إلى همجية الصهيانية في التعامل مع أطفال الانتفاضة .

١٩	مناجاة الطفل للشهيد محمد الدرة	إشارة إلى همجية الصهاينة في التعامل مع أطفال الانتفاضة
٢٠	مولكب الشهداء	إشارة إلى حجم التضحيات التي تقدمها الانتفاضة .
٢١	هو رملي أو محمد	إشارة إلى وحشية ومجبة العدو في التعامل مع أبطال الانتفاضة
٢٢	وحدي لورخ للضحايا	رمز للتخاذل العربي على كل الأصعدة عن الوقوف بجانب الشعب الفلسطيني في محنته
٢٣	ورموك يا رملي	إشارة إلى همجية العدو الصهيوني ووحشيته مع الأطفال الأبرياء

ج. علاقة إشارية أو رمزية بوضعها الجدول رقم (٣)

م	عنون للقصيدة	الإشارة أو الدلالة
١	أما في القوم من رجل رشيد	رمز الاستهانة والسخرية للاذعة للزعماء العرب في ظل غياب القائد العربي القادر على التحدي .
٢	ثوب التتار	رمز إلى وحشية العدو الصهيوني التي تنكر بما اقترفه التتار في حق العرب .
٣	حينما يصبح الحمام سلاماً	رمز إلى السلام الهزيل في ظل غياب موازين القوى العربية والدولية .
٤	درب الندامة	رمز إلى فشل الحلول الاستسلامية مع العدو الصهيوني الذي لا يعرف غير لغة القوة
٥	دمع المأقي	رمز للمعاناة الفلسطينية أمام همجية جرائم العدو على مرأى ومسمع العالم أجمع .
٦	رسالة إلى منظمة المؤتمر	رمز اليأس من خلال صرخة الاستغاثة الأخيرة لزعماء الدول العربية والإسلامية

	الإسلامي	
٧	السيف أمضى من التهريج والخطب	رمز إلى عدم جدوى الطول الاستسلامية مهما روج لها المروجون
٨	شطب السلام	رمز إلى اليأس من عملية السلام والمفاوضات مع العدو الصهيوني
٩	لشهادته والقبر للكل زائره	دعوة إلى التضحية والاستشهاد في سبيل تحرير المقدسات
١٠	طفح الكيل	إشارة إلى العجز والتخاذل العربي أمام جرائم وانتهاكات العدو الصهيوني
١١	عجب من عجب	إشارة إلى مدى العجز والهوان الذي وصل إليه قادة الأمة العربية وزعمائها عن نصرته الحق العربي الإسلامي المهان في المقدسات في فلسطين
١٢	فلسطينية العينين	رمز إلى بطولة أبطال انتفاضة الأقصى وتصديهم وحدهم للكيان الصهيوني الوحشي.
١٣	فسي طريق الحزن	رمز البطولة لأطفال الحجر في ظل التقاعس والصمت العربي المخجل تجاه المقدسات
١٤	قاطعوهم	سخرية من أولئك الذين يتعاملون مع من يمدون الصهيانية بالسلاح والمال والدعم .
١٥	للقربان	رمز البشارة التي يجسدها شهداء الانتفاضة في ظل العجز والصمت العربي المطبق .
١٦	مخربون نحن	رمز البطولة التي يجسدها أبطال الانتفاضة والمقاومة في فلسطين
١٧	مهلاً	رمز الغضب العربي القائم على الكيان الصهيوني والذي تمثل الانتفاضة طلائعه الأولى .
١٨	هم قتلوك يا	إشارة إلى همجية العدو الصهيوني ووحشيته في التعامل

١٩	وإذا المودة مثلت	إشارة إلى همجية العدو الصهيوني ووحشيته في القتل حتى لم يسلم من ذلك الأطفال الرضع ، وإشارة إلى التخاذل العربي الذي لم يدافع عن أمته فهم يتحملون وزر قتل أطفال فلسطين .	مع أبطال الانتفاضة حتى لم يسلم من القتل الأطفال الرضع .	سارة
٢٠	وجعلناكم أكثر نفيرا	رمز للتخاذل العربي والإسلامي والدولي بما في ذلك للمنظمات الدولية للمسكوت على جرائم العدو الصهيوني		
٢١	لوجه والكف	إشارة إلى الصمت العربي حيال جرائم العدو في فلسطين خوفاً أو تملقاً لأمريكا والغرب .		

القسم الثاني الذي ليس لعناوين قصائده علاقة بالقدس يوضحها

جدول رقم (٤)

م	عنوان القصيدة	اسم الشاعر
١	إيقاعات للورد	مليم النجار
٢	خلاصة القول	محمد العائد
٣	عفواً يارا	د. فيصل السعد
٤	لا ترفبوا	أحمد بن القفيفي
٥	لا تسأليني يا هنون	وليد بن صالح الغرير
٦	هي في النساء	د. سعد عطية الغامدي

رابعاً: دراسة نقدية تطبيقية على أربع من قصائد المدونة الشعرية
المدرسة:-

إن إحصاء الشاعر المعاصر بجمود اللغة المعجمية، وعجزها عن استيعاب التجارب الحديثة المتداخلة، دفعه للبحث عن سبيل أكثر قدرة على استيعاب متطورات الحياة، فلجا إلى تفعيل اللغة من الداخل، وخلق لغة رمزية مفتوحة على تأويلات لا نهائية، تستوعب ما يستجد من أحداث لذلك استغل بعض الشعراء إمكانات اللغة في ترميز بعض الألفاظ لعمل على تخصيص

الرؤى، ولستمطيع أن يمد طرفه إلى غياهب تجربته، مما يعطيه القدرة على أن يشق في حقل الفن رؤى شعرية نبتها للرمز، وثمرها تلك المعاني المختلفة التي ندركها من خلال القصيدة^(١)، لاسيما أن حقيقة الرمز حقيقة تكثيفية إيحائية قائمة على الاختزال في الألفاظ والتكثيف في الدلالة، والتوسع في الأفق المعرفي والفضاء الإيحائي الذي يدفع المتلقي للمساهمة في خلق المحمول للدالي، والكشف عن القيمة الجمالية للعمل الفني، ويطلق العنان لقراءات متعددة غير نهائية، فالرمز مفتوح للدلالة، إذ يحول عملية التلقي من عملية استهلاكية إلى مشاركة إبداعية، من خلال عمليات القراءة الخلاقة التي تعيد كتابة النص وتجعله قابلاً لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائم عن اكتماله للامحدود، وهو بذلك ناقص للكتابة، والقارئ هو المهم لهذا النقص، ووجود القارئ هو الذي يضمن إمكانية إعادة كتابة النص بشكل دائم^(٢)، إن شرح الرمز وتحديد دلالاته يفسد على الشاعر رموزه، وعلى المتلقي مشاركته الإبداعية، لأن الرمز فضاء واسع للمتلقي، ومجال مفتوح للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعرية واللاشعورية، وهو كما يرى، (يونج) وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي^(٣).

فترميز بعض الألفاظ، لا تعني انتزاعها من سياقها الأدبي، بل يكون حضورها في النص ضمن سياق فني تتفاعل معه وتكتسب من خلاله دلالاتها الرمزية، لأن "الدلالة موجودة في المفردة، أما الترميز فيعمل في الملفوظ داخل

(١) رجاء عبد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث - بنشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٨٥، ص ١٠٥.

(٢) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة - بيروت - ط ١ - ١٩٧٩ ص ١٩٥.

(٣) عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي - دار الفكر - عمان، ط ١، ١٩٩٣، ص ٦٣.

التركيب^(١) الذي يكسبها فعالية فنية تثير ما فيها من قيم دلالية وجمالية وفنية، تنهض بالعمل، وتخلق موقفاً رمزياً يتأزر مع باقي مكونات النص، ويحمل في طياته بذور التفعيل الدلالي والانفتاح الإيحائي على البناء الكلي للنص، تصبح المفردة من خلاله رمزاً حياً ينبض بالحياة لأن كل محتوى الوعي هو في جوهره ذو طبيعة علائقية، إنه جزء لدخل كل ولا يكون أبداً عنصراً معزولاً^(٢) مستقلاً بذاته. فإن ذلك يضعف القيمة الجمالية والفنية، ويبدد الوحدة العضوية مستقلاً بذاته. فإن ذلك يضعف القيمة الجمالية والفنية، ويبدد الوحدة العضوية لأن الجزء لا يكتسب أبعاده إلا لدخل الكل^(٣) وهذا ما نكاد نلمسه في كثير من الألفاظ التي تم ترميزها في شعر الانتفاضة، لأن ذلك لم يستطع أن يخلق حيزاً رمزياً له أبعاده الدلالية ومكوناته الإيحائية التي تصل إلى درجة الكمال ورويته الفنية مهما كانت عميقة أو محيطية فإنها ستظل ناقصة^(٤)، لا تحمّل الاستقلالية التامة، وبذلك تظل مثل هذه الرموز تعبر عن حالة انفعالية مفردة، تعكس تجربة فنية غير مركبة يمكن دراستها بصورة مفردة.

من هنا كان للرمز في شعر الانتفاضة ظاهره معرفية وفنية جذيرة بالدرس بسبب ثراء دلالاتها المتعددة، وكيفية توظيفها، هذا فضلاً عن أن الرمز في هذا الشعر يمثل خصوصية تنبع من تأثره بالواقع العربي والفلسطيني الذي يعيش صراعاً مريعاً مع الصهيونية، وما يتولد عن ذلك من أنماط للصراع الأخرى ملهاً وإيجاباً، كما أن الواقع المفروض على المبدعين هو الذي دفعهم إلى اللجوء إلى الرمز بوصفه نوعاً من التعامل الفني في تصوير الواقع وتخطي

(٢) توفيق طودوروف: الشعرية- ترجمة فكري المبخوت ورجاء سلامة- دار توبقال - الدار البيضاء- ص ٣٣.

(٣) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السبولوجية المعاصرة - ترجمة حميد الحمداني وآخرين، أفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٦٤، ٦٣.

(٤) جابر عصفور، المرآة المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين- الهيئة المصرية للعلمة للكتاب- ١٩٨٣م، ص ٨١.

(٥) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري- دار المعارف- القاهرة- ص ١٩.

الرقابة^(١) للحفاظ على سلامتهم وضمان وصول الخطاب إلى الجماهير وتمكنهم من القيام برسالتهم الإبداعية والقومية في الوقت ذاته.

وهذا ما نلمسه عند محمود درويش في قصيدة بعنوان (محمد)

يقول فيها:

• محمد

يعشعش في حضن والده طائراً خائفاً

من جحيم السماء ، لحنى يا ربى

من الطيران إلى فوق إن جناحي

صغير على الريح والضوء أسود

محمد

يسوع صغير ينام ويحلم في

قلب أيقونه

صنعت من نحاس

ومن غصن زيتونه

ومن روح شعب تجدد

محمد

دم رلا عن حاجة الأنبياء

إلى ما يريدون، فاصعد

إلى صدره المنتهى

يا محمد

وردت رموز مستمدة من التراث المسيحي والإسلامي منها (يسوع -

أيقونه - معبد - جحيم السماء - ملاك - الأنبياء - صدره المنتهى، محمد)

وإن حظيت شخصية اليسوع عليه السلام بنصيب الأسد من عمليات

الترميز والاستحضار في شعر الانتفاضة لما لها من أهمية خاصة في إثراء

(١) رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - دار الهلال - ط٢ - ص ١٣٧.

المضموون الشعري، وكشف الكثير من المعاني، فإن محمود درويش لا يكتفي هنا بالإشارة إلى هذه الشخصية كغيره من الشعراء، وإنما يدبر معها حواراً ويتداخل معها بأشكال وأساليب شتى إلى حد يكاد يتوحد مع الشخصية للتراثية.

وإذا كان اليسوع المسيح عليه السلام رمز العذاب والألم والتسامح، فهو رمز للثورة والخلاص من المحتل، ولقد جعل محمود درويش من عذاب اليسوع معادلاً موضوعياً لعذاب الشعب الفلسطيني، كما اتخذها رمزاً للبعث والتجدد وعودة الحياة من جديد، وذلك لبعث الأمل في النفوس وإخراجها من حالة فناء إلى حالة الثورة والتخلص من القيد، ولا يخفى الربط الواضح بين بعث اليسوع وبعث الفلسطيني المتمثل في ثورة الحجارة وطرد الاحتلال .

ويرجع على شعري زايد هذا الشيوخ لشخصية اليسوع في الشعر المعاصر الذي يعتمد توظيف التراث الديني إلى ما تحمله من دلالات كبيرة، فهي تحمل ملامح أساسية أهمها:

العذاب، والفداء، والحياة من خلال الموت، وعلى هذه الملامح أسقط الشعراء معظم الدلالات المعاصرة التي استدعوا فيها شخصية المسيح (١) ويرجع رجاء النقاش ذلك إلى أن فلسطين أرض المسيح ، وقد اقترنت مأساة للمسيح بالصليب الذي أراد اليهود أن يصلبوه عليه [لكن الله خيب سعيهم]، فالصليب يقترن بفلسطين القديمة، وهو يقترن بفلسطين المعاصرة، لأن اليهود يريدون أن يصلبوا فلسطين وكل شيء فيها، ويقضوا عليها وعلى أهلها^(٢).

وشخصية محمد - صلى الله عليه وسلم - وهي التي انفرد بها القرآن الكريم بلكن أحداً من الشعراء لم يجرؤ على استحضار هذه الشخصية لما في ذلك من الحرج لذلك حاول درويش توظيف هذه الشخصية من خلال إشارات رمزية

(١) على شعري زايد - استدعاء للشخصيات التراثية من ١٠٨ .

(٢) رجاء النقاش - أدباء معاصرون - مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة - ١٩٦٨ م - ص

من خلال توظيف اسم الشهيد الطفل محمد الدرة تارة وتوظيف النص القرآني تارة أخرى، كما في نهاية النص (فاصعد إلى) سدرة المنتهى يا محمد (ليجسد رمزاً لإصرار اليسوع في الوصول إلى الهدف الوطني والسياسي وهو الصمود والإصرار والثورة على الظلم والاحتلال.

من هنا فقد استطاع محمود درويش أن يشكل رموزه مضيفاً عليها مفاهيماً جديدة، ترتبط بمرحلة الانتفاضة، ليهز الضمير العربي والإنساني برسم هذه الصورة التي لها أبعادها الإنسانية والروحية والفكرية من خلال توظيف هذه الرموز على تنوعها لتستجوب أصدولها عبر النص الشعري ليصنع منها سمفونية النضال والبطولة والشهادة.

وفي قصيدة بعنوان (طفح الكيل) شعر أحمد مطر بتاريخ ١١/٢/

٢٠٠٠م يقول فيها:

ارفعوا أعلامكم عنها قليلا
ولمئلوا لأواهم صمتاً طويلا
لا تجيبوا دعوة للقدس..ولو بالهمس
كي لا تسلبوا أطفالها الموت النبيلا
دونكم هذي الفضائيات فاستوفوا بها "غادر أو عاد"
وبوسوا بعضكم..وارتشفوا قالاً وقيلا
ثم عودوا..
واتركوا القدس لمولاها...
فما عظم بلواها
إذا فرت من الباغى..لكي تلقى الوكيلا!
طفح الكيل..وقد آن لكم أن تسمعوا قولا ثقيلا
نحن لا نجهل من أنتم...غسلناكم جميعا
وعصرناكم..وجففنا الغميلا
إننا لسنا نرى مغتصب القدس..يهوديا دخيلا

فهو لم يقطع لنا شبرا من الأوطان
لو لم تقطعوا من دونه عنا السبيلا
أنتم الأعداء
يا من قد نزعتم صفة الإنسان.. من أعماقنا جيلا.. فجيلا
واغتصبتم أرضنا منا
وكنتم نصف قرن.. لبلاد العرب محتلا أصيلا
أنتم الأعداء
يا شجعان سلم.. زوجوا الظلم بظلم
وبنوا للوطن المحتل عشرين مثيلا!
أتعدون لنا مؤتمرا!
كلا
كفى
شكرا جزيلا
لا البيانات ستبني بيننا جسراً
ولا قتل الإذانات سيجديكم فتىلا
نحن لا نشترى صراخا بالصواريخ
ولا نبتاع بالسيف صليلا
نحن لا نبذل بالفرسان ألقانا
ولا نبذل بالخيل الصهيبا
نحن نرجو كل من فيه بقايا حجل.. لأن يستقيلا
نحن لا نسألكم إلا للرحيلا
وعلى رغم القبايات التي خلفتموها
سوف لن ننسى لكم هذا الجميلا
لرحلوا
لم تحسبون الله لم يخلق لنا عنكم بديلا!
أي إعجاز لديكم؟

هل من الصعب على أي لمرئ.. يلبس العار

وأن يصبح للغرب عميلاً؟

أي إنجاز لنيكم؟

هل من الصعب على القرد إذا ملك المنفع.. يقتل فيلاً؟

ما لفتخار اللص بالسلب

وما ميزة من يلبد بالدرب.. ليقتال القتيل؟

احملوا أسلحة الذل وولوا.. لقتلوا

كيف نحيل الذل بالأحجار عزاً.. ونذل المستحيل

وإذا كان الشعراء العرب قد درجوا على توظيف بعض الألفاظ مثل اليهود والقردة للنيل من العدو الصهيوني، فإن الشاعر في هذا النص قد قام بترميز بعض الألفاظ مثل: الموت - طفح الكيل - وكيل - الظلم - القردة - الأحجار - المستحيل، ووظفها توظيفاً جديداً من خلال استحضار الجرائم والممارسات المخزية للحكام العرب وعدم تحملهم مسؤولياتهم التاريخية تجاه فلسطين وتجاه شعوبهم وأوطانهم من خلال هذه الصورة للقائمة التي رسمها أحمد مطر لهؤلاء الحكام العرب الذين يدعون الإخلاص لعروبيتهم، وهم أشدّ خطراً على قضاياهم الوطنية من اليهود الذين ما كانوا لينالوا من الأرض والكرامة العربية لولا تقصير هؤلاء الحكام وتقريرتهم في الحقوق الوطنية لأمتهم.

وفي قصيدة بعنوان (وحدي أؤرخ للضحايا) شعر سائد

السويركي يقول فيها :

وحدي أؤرخ للضحايا منذ آدم

لم يقل هابيل شيئاً

حين قال لي الغراب

تكون غرة ... قاتلاً

ونكون سكيناً

في حضرة النمل الذي في الثقب

وانفتحي

على لغة سليمان الذي يهوى

الخيول الباسلة

لم تحتمي عند المقوط بخروفا

ونشد يا بلقيس ثوبك

لا تمرى فوق ماء القلب

واحترمي

ها هو الزمن الأخير

توضأت أحلامنا .. صمت الصباح

باسم الذي في ال (فوق) يا يحيا

تكريات حاصرت

وصب يوسف

في بياض الدمع يا شيخي الندى

فملأت كأسى من كواكب حلمه

وعرفت شمسا واحدة

كانت تحق

وهنا نجد الشاعر يكثر من المعادلات الموضوعية لأحاسيسه وقناعاته

المبাসية والاجتماعية والدينية ليوظفها في خدمة فكرته ،ومن هذه الشخصيات التي وظفها شخصية.

آدم وهابيل وسليمان وبلقيس، ويوسف ويحيا، وهي رموز مستوحاة من التراث الديني اليهودي والإسلامي. ومن الملاحظ اتساع مجال توظيف التراث الديني للتوراتي لما يتمتع به من تجربة حياتية ثرية ، ولعل مرد ذلك رغبة الشاعر في مقاومة المحتل بلسانه وباللغة التي يفهمها وبالشخصيات التي يؤمن بها والتي تدبنة قبل أن يدبنة الآخرون .

واستدعاء مثل هذه الشخصيات يستحضر التاريخ الإنساني بما فيه من خير وسلام وظلم وشر فأدم رمز الأصل الإنساني للواحد وهابيل رمز المظلوم

الطبيب النقي، وهو المعادل الموضوعي للشعب الفلسطيني الذي وقع عليه الظلم من قبل الأشراف و الأعداء، في الوقت ذاته، وكذلك يوسف ويحيا الذين وقع عليهما الظلم، فيوسف وقع عليه الظلم وتآمر عليه الأخوة لكنه انتصر في النهاية، أما يحيا فقد وقع عليه ظلم لليهود وقطع رأسه فكان رمز للشهادة في سبيل الحق .

من هنا استفاد الشاعر من التاريخ الانساني كله من منظوره الخاص والإفادة من الخبرات الماضية في النضال، وفي معرفة الواقع المحيط بالإنسان الفلسطيني في الأرض المحتلة سواء العدو الصهيوني، أم الأخوة الأعداء من الحكام العرب.

من هنا يمكن القول: إن الشاعر قد استطاع توظيف هذه الرموز للتنبيد بجرائم العدو الصهيوني ضد الفلسطينيين، مسيحيين كانوا أم مسلمين، من خلال استحضار تلك الرموز التي تذكر بممارسات اليهود الإجرامية منذ القدم كالهيكول والمذابح والقرايين والكهان، كما استحضر رموزا تذكرنا بمن وقع عليهم بطش الإنسان لأخيه كاهيل ويوسف ويحيا عليهم السلام وهم المعادل الموضوعي للإنسان الفلسطيني المظلوم.

وبذلك استطاع أن يشكل مفاهيماً جديدة ترتبط بالمرحلة التي بها انتفاضة الأقصى، إذ نبه الضمائر، بل هزها بعد أن رسم هذه الصورة التي لها أبعادها الإنسانية والروحية والفكرية موظفاً هذه الرموز على اختلافها، تتجاوب أصدواها عبر التاريخ، ليصنع منها سمفونية النضال والبطولة والشهادة .

وفي قصيدة بعنوان (إمضاء حجر) شعر د. إبراهيم محمد إسحاق

يقول فيها:

ما بين أوسلو والجليل

خيط رفيع

لوهي كثيرا

من بيت العنكبوت

لأن شعبي لا يموت
 ما بين أوسلو والخليل
 قام الحجر
 يصل للمدارس
 بالشوارع
 بالبيوت
 ويقيم من أنقاض أوسلو
 صوتاً يعيد الدم في مجرى العروق
 ويطل شعب من خصائص السكوت
 رغم الحصار المر في ليل يموت
 ويقول للفجر القريب
 مهلاً تقس نورك الحق الذي
 في الليل باركه الإله
 حتى يجف الدم
 ويحاط بالجمر النبيل
 عنقود ميلاد الحياة
 يا ضوعنا الحر النبيل
 يا من تخلق في الصدور
 وصاغ منا المستحيل
 كنا ننور
 وكنت مثل الجرح مواراً تسيل
 للقدس ، للأقصى وبالحجر النبيل
 نلد النهار المستحيل
 يا ليل قصانا الطويل
 مرت سويغات الغسق
 ضاعت أغانينا الأرق

وتوهج الأفق الغريق
 في نور إصباح الفلق
 كالبحر يا موسى تخوض
 نحو انبجاس الضوء في صخر البقاء
 نحن الدماء
 نحن للحجار
 نحن الذين تقاسموا تأويل إمضاء الحجر
 في بدء ملحمة القضاء
 نحن الذين تسنموا
 الراسيات من القنر
 وتلقفوا لغة السماء
 ورتلوا بالحجر
 يا فجرنا النادي الجميل
 يا صبح فاطمة البتول
 يا دمع زينب من قرون
 يا عهدة عمرية
 فضحت نياشين الفحول
 إنا لما قال الكرام في الدنيا نقول
 أنا بلحم صدورنا
 وبضوء إحدق العيون
 سرنا على ليل يموت
 ونصوغ فجراً مستحيل
 وندق أبواب الحياة
 ونعيد ترتيب الفصول

استمد الشاعر رموزه من الكتب السماوية كموسى، أوسلو، الإله، البتول
 وشق البحر وضرب الصخر بالعصا محاولاً بذلك تحطيم المزاعم الصهيونية،

وكذلك قصة الديته فاضحاً بذلك ألاعيب الصهاينة وإجرامهم في الماضي مع موسى وفي الحاضر مع الطفل الفلسطيني البطل، الأمر الذي يحقق للشاعر هدفاً مزدوجاً، وهو فضح أساليب العدو الصهيوني بلسانه وبمرجعياته الدينية التي يستند إليها في أباطيله من خلال اتخاذ موسى عليه السلام معادلاً موضوعياً للمناضل الفلسطيني، يربط بين تلك الأحداث وبين تلك الاتفاقية التي وقعها زعماء بني صهيون في أوصلو مع الضحية كي يشربوا نخب الغنيمة بمباركة أصحاب الحق، ولا يفوت الشاعر استحضار الرموز المسيحية والإسلامية التي تذكرنا بقداسة الأرض المباركة، وبمن قطن هذه الأرض منذ المسيح مروراً بالعهد العبري، التي آخت بين المسيحيين والمسلمين، وحتى انتفاضة أقصانا التي هي موضوع البحث والشغل الشاغل للشعراء والكتاب والدارسين .

واستلهم الشاعر رموز مستمدة من الأديان السماوية الثلاث نكس الأبعاد القومية والدينية، والتي تمثل طرفي الصراع العربي الصهيوني .

كما تبرز روح التسامح الديني التي يتحلى بها الشعراء المسلمون في أوج الصراع العربي الصهيوني، كما يجسد روح التآخي والتلاحم بين المسيحيين والمسلمين في وطننا العربي عامة وفي فلسطين خاصة، وهو ما يؤكد في الوقت ذاته طبيعة الصراع القومي بين العرب مسلمين كانوا أو مسيحيين من جهة، والمحتل الصهيوني من جهة أخرى، الذي يتخذ من اليهودية غطاءً لأطماعه الاستعمارية في أرض العرب دون أن يفرق بين مسيحي ومسلم، وليس أدل على ذلك ما يجري على أرض فلسطين بمدنها وقراها مسلمين كانوا سكانها أم مسيحيين .

خلاصة البحث:

إن انتفاضة الأقصى قد هزت القاضي والداني، وكان شعراء العربية السابقين في السقاعل مع هذه الانتفاضة، من خلال المشاركة بما جادت به قرائحهم، وكان في مقدمة هؤلاء عدد من شعراء المملكة العربية السعودية. أثبت الشعر العربي المعاصر أنه قادر على مجازاة الأحداث المأساوية لعالمنا العربي والإيجابية لأبطال الانتفاضة، وإن لم يكن على مستوى الحدث كما ونوعاً.

إن الشعراء الذين تناولتهم هذه الدراسة من خلال قصائدهم، كانوا على درجة من الجرأة والشجاعة والوعي والنضج الفني أهلتهم إلى أن تكون قصائدهم نابعة من مشاركة عاطفية وفكرية وقومية، فكانوا مشخصين ناقلين لواقع الانتفاضة، ومعطياتها الداخلية والخارجية، فاستخدموا التراث الإنساني كله في رموزهم.

إن أغلب الشعر الذي قيل في الانتفاضة، تخلص من النظام العمودي التقليدي للقصيدة العربية في حين حافظ البعض على نظام القصيدة العمودي.

وإن لغة الشعراء كانت مغلقة ببقايا الرومانسية والرمزية، وذلك لتعميق مجرى التجربة والغوص بحثاً عن لغة جديدة و أوزان جديدة، فكشفت تجاربهم عن أنماط حديثة جديدة عند البعض، حيث كثرت العبارات التي بها انزياحات شعرية.

إن شعر الشعراء تفاوت تفاوتاً كبيراً من حيث للقيمة الفنية، وإن كان متقارباً أو يكاد يكون متقفاً في المعالجة الموضوعية.

عمد الشعراء إلى تطوير صورهم بحيث أصبحت تركز على عنصر الزمن والتقابل والحركة، وكان لكل منهم صورة الخاصة والتي تختلف عن غيره والمستمدة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو البيئة أو الواقع أو التراث إلى غير ذلك، مما جعل الصورة الشعرية تسير الجو الانفعالي الذي يسيطر على الشعراء وهم ينشأون قصائدهم، وبالتالي توأمت للصورة مع التجربة وظهرت

الموسيقى الخفية موازية أو مؤيدة للمفهوم العام للصورة من خلال النص الشعري بحيث يمكن للقول: كان للصورة دور بارز في جمال بعض القصائد ورفع قيمتها الفنية، حتى ارتقت في كثير من الأحيان إلى مستوى الرمز واقتربت في بعض الأحيان من مستوى القناع.

ويظل السؤال الذي يلح على الذاكرة العربية هو: الانتفاضة إلى أين وإلى متى؟ وما هو الحل لهذه القضية التي هي لب الصراع في الشرق الأوسط منذ قرن تقريباً؟

وبعد لعلني بهذه الدراسة أكون قد بلغت، وعذرا إن قصرت، و أمل أن أكون قد حققت شيئا من أجل خدمة قضية من أخطر قضايا أمتنا، فلا قيمة للكلمة ولا للفكرة إذا لم تكن خادمة لقضايا الإنسانية، عاملة على تركيز وعيه بواقعة كما هو كائن، وكما يجب أن يكون. والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

المصادر والمراجع:

- ١- القرآن الكريم.
- ٢- الصحيحان.
- ٣- الكتاب المقدس - العهد القديم والعهد الجديد - جمعيات الكتاب المقدس المتحدة ١٩٤٦ م.
- ٤- القاموس المحيط للفيروز آبادي - المطبعة الأميرية - القاهرة - بيروت ١٣٠١هـ.
- ٥- المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية.
- ٦- أبو بكر السقاف - مقدمة كتاب إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح - مجموعة من الكتاب للعرب-دار العودة بيروت ودار الكلمة - صنعاء، ١٩٧٨ م.
- ٧- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر-دار الشروق-عمان- ط٢- ١٩٩٢.
- ٨- أحمد شعث: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر-مكتبة القانسية-فلسطين- ط١، ٢٠٠٢ م.
- ٩- تزي فيطان طوندوروف-الشعرية-ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة-دار توبقال-الدار البيضاء.
- ١٠- جابر عصفور-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي-دار المعارف-القاهرة. -المرآيا المتجاورة-دراسة في نقد طه حسين-الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- ١١- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة-طبعة المؤسسة العربية-بيروت- ط١٩٧٩، ٢٠٠٢ م.
- ١٢- حسين مروءة-دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي-مكتبة المعارف-بيروت-١٩٨٨ م.

- ١٣- خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث-دار الجيل ومكتبة الرائد العلمية-بيروت وعمان، ط١، ١٩٨٩م.
- ١٤- رجاء عبد-لغة الشعر-قراءة في الشعر العربي الحديث-منشأة المعارف-الإسكندرية-١٩٨٥م.
- ١٥- رجاء النقاش-محمود درويش-شاعر الأرض المحتلة-دار الهلال-ط٢ - أنباء ومعاصرون-مكتبة الانجلو المصرية القاهرة-١٩٨٦م.
- ١٦- رولان بارت- أسطوريات-ترجمة مقداد قاسم- مركز الإنماء الحضاري- حلب- ط١-١٩٩٦م.
- ١٧- صلاح عبد الصبور-حياتي في الشعر-دار قرأ-بيروت-١٩٩٢م.
- ١٨- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة-دار قباء للطباعة-العاشر من رمضان-مصر ١٩٩٨م.
- ١٩- عبد العزيز مسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أونيس-أفريقيا للشرق-المغرب ١٩٩٨م.
- ٢٠- عبد القادر ابو شريفة، وحسين لافي قزق- مدخل إلى تحليل النص الأدبي- دار الفكر- عمان- ط١-١٩٩٣م.
- ٢١- عبد الهادي عبد الرحمن-مقاربة في الرمزية ضمن كتاب سحر الرمز- مختارات في الرمزية والأسطورة-مجموعة من للكتاب مقاربة وترجمة عبد الهادي عبد الرحمن.. دار الحوار-اللانقية-ط١-١٩٩٤م.
- ٢٢- عبد الوهاب البياتي-تجربتي الشعرية-ملحق بديوانه-دار للعودة-بيروت - ١٩٧٨م.
- ٢٣- علي جعفر للعلاق-للشاعر العربي الحديث-رموزه وأساطيره الشخصية-مجلة الألب-العددان ١١-١٢-١٩٨٨م.
- ٢٤- علي عمري زايد-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر -للقاهرة-١٩٩٧م.
- ٢٥- مارسيلو داسكال-الاتجاهات السيمولوجية للمعاصرة-ترجمة حميد لحمداني و آخرين-أفريقيا للشرق-لدار البيضاء-١٩٨٧م.

- ٢٦- محمد بنيس-ظواهره الشعر العربي المعاصر في المغرب-دار العودة-بيروت-ط١-١٩٧٩.
- ٢٧- محمد حسن عبد الله-الصورة والبناء الشعري-دار المعارف-القاهرة.
- ٢٨- محمد زكي العشماوي- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر-دار النهضة العربية-بيروت- ١٩٨١م.
- ٢٩- محمد مصطفى كلاب: الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث-أطروحة دكتوراه-إشراف عبد المولى البغدادي، جامعة لفاتح، ٢٠٠٢م.
- ٣٠- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق-مكتبة غريب-دار قباء-للقاهرة.
- ٣١- هـ.ل. - روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة-دراسة نقدية-ترجمة جميل الحسيني منشورات المكتبة الأهلية- بيروت- ١٩٦٣م.

شعر المولدين شاهداً لغويًا

(مراجعة تطبيقية فو مفنارات من كنب التراث اللغوية والنحوية)

الدكتور / يحيى فرغل عبد المحسن^(*)

انتهج اللغويون والنحاة منهجاً وصفيًا بنوا عليه وضع مصنفاتهم التي قعدت وقننت أساليب اللغة وأمطاطها؛ حيث تكبروا لغة القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي وما أثر عن العرب، فاستبطنوا أسرارها ثم استبطنوا القواعد اللغوية التي تنتظم التركيب اللغوية .

ومن هنا نشأت حاجة هؤلاء العلماء الأجلاء للاستشهاد بنظام تلك اللغة التي اعتمدوا عليها فصارت مقياساً لصحة التقعيد النحوي واللغوي الذي صار بدوره مقياساً لصحة اللغة بعد عصور الاحتجاج.

ولم يعد تجديدًا في مجال البحث العلمي أن نتكلم عن الاستشهاد باللغة أو الاحتجاج وعصوره ومن يُحتج بلغتهم؛ فتلك مسألة قنن لها سلفنا علماء التراث وتناولها من جاء بعدهم حتى خلفهم من علمائنا المعاصرين .

فمن كتب التراث التي طرحت لهذه المسألة (الخصائص) لابن جنى، و(طبقات فحول) الشعراء للجمحي، و(المزهر) للسيوطي، و(الخزانة) للبغدادي، ومن الدراسات الحديثة: (الاستشهاد والاحتجاج باللغة) لأستاذنا الدكتور محمد عيد، و(عصور الاحتجاج في النحو العربي) لأستاذنا الدكتور محمد إبراهيم عبادة، و(الاحتجاج بالشعر في اللغة - الواقع ودلالاته) لأستاذنا الدكتور محمد حسن جبل .

(*) مدرس علم اللغة بكلية البنات - جامعة عين شمس.

«إن أهم ما يمكن تحديده من تناول النحاة للشعراء قبولاً ورفضاً ثلاثة أسس:

١ - الأعصار لا الأشعار.

٢ - البداوة لا التحضر.

٣ - الطبع لا الصفة.

ويمكن القول بأن الاعتماد على لغة الشعراء توقف عند نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي، أما الأساس الثاني فقد نظر النحاة بعين الشك إلى الشعراء الذين عاشوا في الحضر واختلطوا بالناس، وأما الثالث فإنهم رأوا الشاعر الأصيل ذا الفطرة السليمة هو الذي تجيء لغته في شعره سليقة وطبعاً، أما ذلك الذي يوجد شعره ويصنعه، فإن دافعه لذلك من جهة نظرهم هو ضعف سليقته وبعده عن الفطرة السليمة»^(١).

وليس من هدف هذا البحث - إذن - أن يكرر أو يقرر مسألة الاحتجاج التي رسخت، إنما أهدف - هنا - إلى دراسة الظاهرة دراسة تطبيقية في أثناء بعض الدراسات النحوية واللغوية، وقد تنبعت إلى هذه الفكرة من خلال قراءتي لكتاب (عصور الاحتجاج في النحو العربي) لأساتذنا الدكتور محمد إبراهيم عبادة .

إن واقع الدراسات النحوية واللغوية يقفنا على كثير من شعر المولدين حيث نجد ذلك - على سبيل التمثيل لا الحصر - في مؤلفات ابن هشام الأنصاري المصري (ت ٧٦١هـ)، وكتب الأماشي، والمزهر للسيوطي (ت ٩١١هـ)، وكذلك الأشباه والنظائر، وشرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهرى (ت ٩٠٥هـ) .

فضلاً عن المعاجم وكتب البلاغة؛ أما المعاجم فسأكتفي بأمثلة من

(١) الاستشهاد والاحتجاج باللغة، د. محمد عيد، عالم الكتب، ص ٣٠، ٣١، بتصرف.

(تاج العروس)، وأما كتب البلاغة - على غناها بشعر المولدين - فن أنعرض لها في هذا البحث لأن علماء البلاغة يأنسون بالشعر حيث كان الجمال والبديع؛ ومن هنا كان أبو تمام وابن المعتز إمامين في البديع عندهم وهما محدثان.

أما منهجي في هذا البحث فيقوم على ما يأتي:

١ - جمعت كثيرًا من أشعار أشهر المولدين أمثال أبي تمام (ت ٢٣١ هـ)، وأبى العتاهية (ت ٢١١ هـ)، وأبى نواس (ت ١٩٨ هـ)، وابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)، وابن الرومي (ت ٢٨٣ هـ)، والبحتري (ت ٢٨٤ هـ)، والمقتبى (ت ٣٥٤ هـ) من كتب التراث اللغوية والنحوية .

٢ - صنفت هذه الأبيات إلى: استشهد وتمثيل ونقد وتفسير وتحليل، ثم اكتفيت بنماذج من كل نوع.

٣ - عقببت على هذه المجالات التي اشتملت على الاستشهاد بشعر المولدين، ثم ختمت كل مبحث بخاتمة تكشف عن رأيي مؤيدًا أو معارضًا .

٤ - ترجمت للشعراء المولدين ووثقت الأبيات من الدواوين المحققة.

٥ - ختمت البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها.

وبعد هذه المقدمة للبحث أقف على مسائله التي اشتملت على:

أولاً : ما يجوز فيه الاستشهاد بشعر المولدين .

ثانيًا : الاستشهاد بشعر المولدين في كتب التراث .

ثالثًا : التمثيل بشعر المولدين في كتب التراث .

رابعًا : نقد شعر المولدين في كتب التراث .

خامسًا : الخاتمة والنتائج .

لَوْلَا : ما يجوز فيه الاستشهاد بشعر المولدين :

فصل علماء التراث بين المعاني والألفاظ في أثناء حديثهم عن مسألة الاستشهاد؛ يقول ابن جنى (يُستشهد بشعر المولدين في المعاني كما يُستشهد بشعر العرب في الألفاظ)^(١).

فالمعنى الذي يجوز الاستشهاد فيه بشعر للمولدين يتضمن أغراض الشعر والتجديد فيها، ويتضمن كذلك الحكمة، والتشبيه، والاستعارة؛ كما يتضمن الدلالة المعجمية، ونسوق فيما يأتي نماذج من هذه الأنواع:

١ - استحسن الأخفش لأبي نواس^(٢) في صفة الدمع^(٣) :

ما بال قلبك لا يقرُّ خُفوقًا وأراك ترعى النجم والعُيُوقًا
وجفون عينك قد نثرتن من البكا فوق المدامع لؤلؤًا وعقيقًا
لو لم يكن إنسان عينك سابحًا في بحر دمعته ل مات غريقًا^(٤)

فابتدع أبو الحسن بن هانئ حيث جعل حَبَّاتِ الدمع لؤلؤًا وعقيقًا، ثم جعل حركة إنسان العين سرًّا حياته في بحر دمعته .

(١) المزهري في علوم اللغة وأنواعها للسيوطي، تحقيق: محمد جاد المولى وآخرين، دار التراث، ط٣، ١/٥٨، ٥٩.

(٢) الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن صباح الحكمي بقولاء، أبو نواس شاعر العراق في عصره، كان للمحدثين كمرئ القيس للمتنميين ولو أدرك الجاهلية ما فضل عليه أحد، توفي ببغداد سنة ١٩٨هـ، انظر: وفيات الأعيان، لابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ص ٩٥-١٠٤، والأعلام للزركلي، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م، ٢/٢٢٥.

(٣) أمالي الفزجاني، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ص ٩٩.

(٤) نسبة الأبيات لأبي نواس نسبةً خاطئة، وهي لابن المعتز، ديوانه، دار صادر، بيروت، ١٩٩١م، ص ٣٣٣.

٢ - واستحسنوا من بشار بن برد^(١) أن يستعذب الطفل؛ يقول البغدادي في الخزانة «قال بعض علماء الشعر: أحسن الناس ابتداءً من المولدين بشار حيث يقول:

أبى طفل بالجزع أن يتكلما وماذا عليه لو أجاب متيماً^(٢)

ووجه الابتداء في هذه المقدمة الطللية أن بشاراً خالف سلفه من الشعراء فيها؛ حيث درج شعراء الجاهلية على أن يقفوا ويستوقفوا أصحابهم ويبكوا بين يدي هذه الأطلال، ولم يشتهر عنهم أن استنطقوا الطفل .

٣ - واستحسنوا لأبى نواس تشبيهه الحب بالجواد تحكما باحتكام عِنايه، وإلا انصرف؛ حيث يقول:

خَيْرَ فُؤَادِكَ أَوْ سَخْبِرَةٍ قَسَمًا لِيَتَّهِنَ أَوْ خَلِيفًا
الْحُبِّ ظَهَرَ أَنْتَ رَاكِبُهُ فَإِذَا صَرَفَتْ عِنايَهُ انْصَرَفًا^(٣)

(١) بشار بن برد العقيلي بالولاء، أبو معاذ، أشعر المولدين على الإطلاق، ونسبته إلى "عقيلية" وهي امرأة قيل: إنها أعقته من الرق، كان ضريباً، اتهم بالزنقة فمات ضرباً بالسوط، ودفن بالبصرة سنة ١٦٧هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ٢٧١/١-٢٧٨، والأعلام للزركلي، ٥٢/٢ .

(٢) البيت في ديوانه، من قصيدته التي مطلعها: يطوفُ العفاهُ بأبوابه، ص . وانظر: خزنة الأديب ولباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، ٣٧١/٢ .

(٣) ديوان أبى نواس، تحقيق: علي قاعود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ، والبيت من قصيدته التي مطلعها: حُلَّتْ سعادُ وأهلها سرفاً، ص ٣٦٠. وانظر: الكامل للمبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، ١٤٢/٣ .

٤ - واستحسنوا لأبى نواس - أيضًا - فى صفة السفينة:

بُنِيَتْ عَلَى قَدَرٍ وَلَا عَمَّ بَيْنَهَا طَبَقَانِ مِنْ قَبِيرٍ وَمِنْ أَلْوَاكِ
فَكَأَنَّهَا وَالْمَاءُ يَنْطَحُ صَدْرَهَا وَالْخِيزَرَانَةُ فِي يَدِ الْمَلَاكِ
جَوْنٌ مِنَ الْعَقْبَانِ يَبْتَدِرُ الدُّجَى يَهْوَى بِصَوْتٍ وَاصْطَفَاكِ جَنَاحُ^(١)
حيث شبيهها بجون العقبان الذى يهم بالإسراع قبل المساء وهو
يهوى بصوته ويصفق بجناحه .

٥ - واستحسنوا فى الحكمة قول أبى العتاهية^(٢):

لَا تَسْأَلَنَّ الْمَرْءَ ذَاتَ يَدَيْهِ فَلْيَحْقِرْكَ مَنْ رَغِبْتَ إِلَيْهِ
الْمَرْءُ مَا لَمْ تَرَزْهُ لَكَ مُكْرِمٌ فَإِذَا رَزَاكَ الْمَرْءُ هُنْتُ عَلَيْهِ
وَكَمَا يَكُونُ لَدَيْكَ مَنْ عَاشَرْتَهُ فَكَذَلِكَ فَارْضَ بِأَنْ تَكُونَ لَدَيْهِ^(٣)
ونذلك فى الحث على حفظ ماء الوجه والحفاظ على عزة النفس
وكرامتها، وألا يلحق الإنسان بغيره ضررًا حتى لا يهون عليه، وأن يكون
الإنسان لينًا طيِّعًا مع من يعاشرهم.

(١) لم ألق على هذه الأبيات فى ديوان الحسن بن هانى، وانظر: للكامل للمبرد، ١٤٣/٣.

(٢) إسماعيل بن القاسم بن سويد العنزي، أبو إسحاق شاعر مكثر سريع الخطر، فى شعره
إبداع، يعد من مقدمى المولدين من طبقة بشار وأبى نواس كان يجيد القول فى الزهد
والمديح، توفى ببغداد سنة ٢١١هـ، فظُر: وفيات الأعيان لابن خلكن، ٢١٩-٢٢٦،
والأعلام للزركلى، ٣٢١/١.

(٣) لم ألق على هذه الأبيات فى ديوانه، وانظر: للكامل، ١٦٩/٢. وانظر أمثلة أخرى
فيما استحسنوه من تشبيهات بشار وعباس بن الأحنف فى الكامل، ١٤٨/٣، وفيما
استحسنوه من المدح لأبى تمام فى الكامل، ١٦٩/٢ .

٦ - واستشهد البغدادى فى (الخرانة) على أنهم يريدون للإنسان أن يبقى ذكره ولا يذهب بقول المتنبي^(١):

ذكر الفتى عمره الثانى، وحاجته
ما فاتته، وفضول العيش أشغال^(٢)

٧ - ومما تدارسه ثعلب والأخفش والمبرد - فيما ذكره الزجاجى فى أماليه - قول أبى تمام^(٣):

أَلْفَةً النَّحِيبِ كَمِ افْتِرَاقِ لَظْلٍ فَكَانَ دَاعِيَةً اجْتِمَاعِ^(٤)

قال أبو الحسن الأخفش: فلما صرتُ إلى أبى العباس المبرد سألتُه عنه فقال: معنى هذا أن المتحابين والعاشقين قد يتصارمان ويتهاجران إِدْلالاً، لا عَزْماً على القطيعة، وإذا حان الرحيل وأحسَّ بالفراق ترجعا إلى السُّودِّ وتلاقياً، خوفَ الفراقِ وأن يطول العهدُ بالانقضاء بعده، فيكونُ الفراقُ حينئذٍ سبباً للاجتماع.

قال: فلما عدتُ إلى ثعلب فى المجلس الآخر سألتنى عنه فأعدت عليه الجواب والأبيات، فقال: ما أشدَّ تمويهه، ما صنع شيئاً! إنما معنى

(١) أحمد بن الحسين بن الحسن الكوفى الكندى، أبو الطيب المتنبى الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربى، صاحب الأمثال للسائرة والحكم البالغة والمعانى المبتكرة من شعراء الدولة العباسية قتل بالنعمانية فى الجانب الغربى من مصاد بغداد سنة ٣٥٤هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ١٢٠/١-١٢٥، والأعلام للزركلى، ١١٥/١.

(٢) ديوان المتنبى، تحقيق: عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م، ص ٥٠٥. وانظر: خزنة الأديب للبغدادى، ٤٦/٥.

(٣) حبيب بن أوس بن الحارث اللطائى، أحد أمراء البيان، تميز شعره بالقوة والجزالة، اختلف فى التفضيل بينه وبين المتنبى والبحتري، تولى بريد الموصلى فلم يتم سنتين حتى توفي بها سنة ٢٣١هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ١١٠/٢-١١١، والأعلام للزركلى، ١٦٥/٢.

(٤) ديوان أبى تمام، تحقيق: عبد الحميد يونس، وعبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد على صبيح، ١٩٦٤، ص ١٤٥.

البيت أن الإنسان قد يفارق محبوبه رجاء أن يَغْنَمَ في سفره فيعود إلى محبوبه مستغنياً عن التصرف، فيطول اجتماعه معه»^(١).

٨ - واستدل ابن جني في دلالة اللفظ على المبالغة بقول المتنبي:
وما لنا وحدي قلت ذا الشعر كله ولكن لشعري فيك من نفسه شعر^(٢)
فكان شعر المتنبي ينساق وينساب من ذاته في مدح الممدوح، وكان الشعر يستصحب شعراً آخر.

قال محققو^(٣) شرح الشافية « وهذا المعنى مأخوذ من قول أبي تمام:

تغابر الشعر فيه إذ أرقْتُ له حتى ظننتُ قوافيه سَقَتِلُ^(٤)

٩ - واستشهد أبو على الحسن بن عبد الله القيسي في كتابه (إيضاح شواهد الإيضاح) على أن الرمح إذا نثني كان أصلب له وأمن من الكسر بقول الطائي:

لأنت مهزُنة فعز وإتما يشنُّدُ بأسُ الرمح حين يكن^(٥)

(١) أمالي الزجاجي، ص ٥٦، ٥٧.

(٢) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر، ص ١٧٨. وانظر: شرح شافية ابن الحاجب، الشيخ رضي الدين الاسترأبادي، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرين، دار الفكر العربي، ٨٧/١، ٨٨.

(٣) هم: محمد نور الحسن، محمد لزغراف، الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد. وانظر: المصدر السابق، ٨٨/١.

(٤) ديوان أبي تمام، ص ١٧١.

(٥) ديوان أبي تمام، والبيت من قصيدته التي مطلعها: بذُ الجِلْدُ فهو دفين، ص ٢٤٨. وانظر: إيضاح شواهد الإيضاح، ٢١٣/١.

١٠ - أكثر واضعوا المعاجم من الاستشهاد بشعر المولدين، ولم يروا في ذلك حرجاً لإجماع أهل اللغة على جواز الاستشهاد بشعر المولدين في المعاني، والأمثلة على ذلك عديدة، نكاد نتفق بين المعاجم؛ فقد استشهد الزبيدي في تاج العروس - مثلاً - بشعر المولدين أمثال:

أ - المتنبي في المواد اللغوية: ضرع - بون - نوبندج - سبع - طبع - حذب - أجم - وزر - زبي .

ب - أبو تمام في المولد اللغوية: عوذ - فيأ - الس .

ج - البحتري في المواد اللغوية: نموذج - زئم - بيض .

د - أبو نواس في (زرجن) .

هـ - بشار في (وتد) .

و - المعري في (عرج) .

ز - ابن المعتز في (ثمر) .

ح - ابن الرومي في (ثمر) .

وهذه أمثلة من المواضع التي استشهد فيها الزبيدي بشعر المولدين:

- استشهد الزبيدي على أن (بوّان) صقع بفارس، يقول: «وشعب (بوّان) كشذاد صقع بفارس يوصف بكثرة المياه والأشجار وإياه عن المتنبي بقوله:

أعن هذا يسار إلى الطعان

وعلمكم مفارقة الجنان»^(١)

يقول بشعب بوّان حصاتي

أبوكم آدم سنّ المعاصي

(١) ديوان المتنبي، من قصيدته التي مطلعها: مغاني الشعب طيناً في المغاني، ص ٥٥٨.

وانظر: تاج العروس للزبيدي، المطبعة الخيرية بالجمالية، ١٣٠٦هـ، ١٤٦/٩، (بون)

باب الفون فصل الباء .

- واستشهد أيضًا على أن (الأحيدب) جبل بالروم بشعر المتنبي؛ يقول:
والأحيدب (مصغرا) جبل بالروم مشرف على الحدث الذي غير بناءه
سيف الدولة، وقال أبو الطيب المتنبي:

نثرتهم يوم الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس للراهم^(١)

- واستشهد على أن الزى الهيئة والمنظر بشعر المتنبي؛ يقول: «قال
الفراء: الزى الهيئة والمنظر ... وقال الليث: تريا الرجل بزى حسن،
ومنه قول المتنبي:

وقد يتزيا بالهوى غير أهله ويستصحب الإنسان من لا يلامه»^(٢)

- واستشهد على أن النموذج بفتح النون والذال المعجمة والميم مضمومة
مثال الشيء، لم تعربه العرب قديمًا ولكن عربه المحدثون بقول البحرى:

لو أبقي يلقى العيون إذ بدا من كل شيء مُعْجِبٍ بِنَمْوِجٍ^(٣)
والأنموذج بضم الهمزة، لحن كذا قاله الصاغاني فى التكملة وتبعه
المصنف.^(٤)

- وفى المضاف والمنسوب للثعالبي عود بنان ونأى زنام ... إذ اجتمعا
على الضرب والزمم أحسنًا وأعجبا رقة، قال البحرى:

هل العيش إلا ماء كرم مصفّق يرفقه فى الكأس ماء غمام

(١) ديوان المتنبي، ص ٣٧٨. وانظر: تاج العروس للزبيدي، تحقيق: على هلالى، وزارة
الإرشاد الكويتية، ١٩٦٦، ٢/٢٤٦، (حذب)، باب الباء فصل الحاء.

(٢) ديوان المتنبي، من قصيدته التى مطلعها: وفلوكما كالربع أشجاء طاسمه، ص ٢٤٣.
وانظر: تاج العروس، المطبعة الخيرية، (زى)، باب الباء فصل الزاى، ١٠/١٦٧.

(٣) ديوان البحرى، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٤م، ص ٤٠٤٨،
برواية من كل لون معجب.

(٤) تاج العروس، وزارة الإرشاد الكويتية، ج-٦، تحقيق: حسين نصار (نمذج)،
ص ٢٥٠.

وعود بنان حين ساعد شدوه

على نغم الألحان ناي زنم^(١)

* * * * *

وهكذا أجاز علماؤنا المتقدمون الاستشهاد بشعر المولدين فيما يتصل بالمعنى.

والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا السياق: كيف نستشهد بالمعنى معزولاً عن اللفظ الذى لم يجيزوا الاستشهاد به؟

إن الجواب على هذا السؤال يتطلب منا أن نبين موقف علمائنا من علاقة اللفظ بمعناه، فمنهم من قصر الفصاحة على اللفظ والبلاغة على المعنى، يقول أبو هلال العسكري فى كتابه الصناعتين «الفصاحة والبلاغة مختلفتان؛ وذلك أن الفصاحة تمام آلة البيان، فهى مقصورة على اللفظ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هى إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى»^(٢).

ومن علمائنا من لم يفصل بين الفصاحة التى تخص اللفظ، والبلاغة التى تخص المعنى، بل جمعهما تحت مفهوم واحد وجعلهما وسيلة لغاية واحدة، هكذا رأى عبد القاهر الجرجاني عند حديثه عن (النظم)^(٣).

واقتصر علمائنا على الاستشهاد بشعر المولدين فيما يخص المعانى دون الألفاظ يعل بحرصهم على المحافظة على نظام التراكيب اللغوية، ذلك النظام الذى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتاب المقدس (القرآن الكريم)، لكنه فى الوقت ذاته يقيد دائرة الاحتجاج.

(١) ديوان البحرى، تحقيق: الصيرفى، ٢٠٠١/٣، وانظر: تاج العروس، طبعة الجمالية، (زنم)، ٣٣٠/٨.

(٢) الصناعتين لأبى هلال العسكري، مطبعة صبيح، ديت، ص ٩.

(٣) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، الخانجي، ص ٤٣.

وارتباط اللغة العربية بالقرآن جعل التطور في نظام تراكيبها محدودًا جدًا، فنظام الجملة المختصر والجملة الموسعة في النحو العربي لا نكاد نلمس منهما تغييرًا من حيث نوع ركنيهما أو التقديم والتأخير فيهما، بينما تتغير دلالات الألفاظ فتضيق وتتسع، وربما تهجر ألفاظ وتستحدث أخرى.

فجانب نظام الألفاظ وضمها وحيازتها أركانًا معينة لم يكن مجالاً للاستشهاد فيه بشعر المولدين على ما رأى السلف، أما جانب المعاني المبتكرة أو المعاني المستحدثة كتلك التي كانت مجالاً للتعريب فلا بأس بالاستشهاد بشعر المولدين فيه.

بل إن ظاهراً الابتداع في المعاني التي استحسناها علماءنا من الشعراء المولدين تعد دليلاً بارزاً على النظام النحوي للتراكيب لا يقيد حرية الإبداع في عصر من العصور.

ولا أرى في نهاية هذا المبحث بأساً بالاستشهاد بشعر المولدين في المعاني.

ثانيًا: الاستشهاد بشعر المولدين في كتب التراث:

معظم أشعار المولدين التي وردت في كتب التراث جيء بها على سبيل الاستئناس لا الاستشهاد، ومع تنبؤ لهذه الظاهرة وقفت على بعض المسائل التي جاء الشاهد فيها لشعراء مولدين، أبرز هذه المسائل:

١ - استشهاد الأسموني في شرحه على ألفية ابن مالك «حيث أغنى النائب عن الفاعل عن خبر المبتدأ».^(١) يقول أبي نواس:

(١) شرح الأسموني على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، ط/٣، ١/٢٧٩.

غيرُ مأسوف على زمن ينقضى بالهمّ والحزن^(١)
 فثائب الفاعل (على زمن) أغنى عن خبر (غير) لكونه مضافاً إلى
 وصف يكتفى بالمرفوع عن الخبر مع أن المبتدأ دال على النفي.^(٢)
 وخرجه ابن جنّي على أن (غير) خبر للمجرور بـ(عن) وهو
 (زمن)، وزعم أن أصل الكلام (زمن ينقضى بالهم والحزن غير مأسوف
 عليه) فقدم (غير) وما بعدها وحذف الموصوف وهو (زمن) وأبقى صفته،
 فصار الكلام (غير مأسوف عليه ينقضى بالهم والحزن) وفيه من التكلف
 والدعوى المخالفة للظاهر ما لا يسوغ ارتكابه.^(٣)

٢ - استشهد أبو على الفارسي في باب العوامل الداخلة على الابتداء
 والخبر بقول أبي تمام:

من كان مرعى عزمه وهمومه رَوْضُ الأمانى لم يزل مهزولاً^(٤)
 قال أبو على الحسن القيسي: «الشاهد فيه رفع قوله: (مرعى)
 بالابتداء، و(روض الأمانى) خبره، والجملة خبر (كان)، واسم (كان)
 مضمر فيها، عائد إلى المبتدأ الذي هو (من)، كما تقول: زيد كان أبوه
 منطلقاً، ويحتمل أن يرتفع (مرعى) بكان و(روض الأمانى) خبرها،
 وتكون الجملة من اسم كان وخبرها، في موضع خبر المبتدأ، الذي هو
 (من) كما تقول: زيد كان أبوه منطلقاً».

(١) لم ألق عليه في ديوانه.

(٢) انظر: شرح الأشموني، ٢٧٩/١، ٢٨٠ (هامش المحقق).

(٣) المصدر السابق، والموضع نفسه.

(٤) ديوان أبي تمام، والبيت من قصيدته التي مطلعها: يوم الفراق لقد خلقت طويلاً،

ص ١٨٢. وانظر: إيضاح شواهد الإيضاح، لأبي الحسن القيس، تحقيق: محمد
 الداعجي، دار الغرب الإسلامي، ص ١٠٢.

وقد أَخَذَ على أبي عليٍّ في الاستشهاد به، واعتذر له، فقيل: إنما استشهد به لمكان حبيب من الأدب والنعيم، فأراد التنويه به والتعظيم لشأنه، وقيل: إنَّ عَضُدَ الدولة كان مغرمًا بشعره، مفتونًا به، فأدخله في هذا الموضع تصنعًا لعضد الدولة، وإنما يليقُ بهذا المكان بيت الكتاب:

إِذَا مَا الْمَرْءُ كَانَ لِوَهْ عَيْنٍ فَحَسْبُكَ مَا تُرِيدُ إِلَى الْكَلَامِ^(١)

استشهد به سيبويه: على إضمار اسم (كان) فيها.

٣ - واستشهد أبو علي الحسن بن عبد الله القيسى على أن (رُبَّ) للتقليل بشعر المحدثين يقول: «ونحن نذكر أبياتًا كثيرة من أشعار المحدثين نُبَيِّنُ في جميعها أن (رُبَّ) للتقليل، كَثُرَ استعمالهم لها فلم ينكرها أحد من العلماء عليهم فصارت لذلك كأنها حُجَّةٌ.

قال أبو الطيّب المتنبى:

رُبَّمَا تُحْسِنُ الصَّبِيحَ لِيَالِيهِ هـ وَلَكِنْ تَكْذُرُ الْإِحْسَانَا^(٢)

وقال:

وَلَرُبَّمَا أَطَّرَ الْقَنَاءَ بِفَارِسٍ وَتَنَى فَقَوْمَهَا بِآخِرِ مِنْهُمْ^(٣)

وقال:

وَيَوْمَ كَلِيلِ الْعَاشِقِينَ كَمَتَتْهُ أَرْقَبُ فِيهِ الشَّمْسُ أَيْانَ تَغْرُبُ^(٤)

(١) لم ألق على قلته، وانظر: الكتاب، ٣٩٤/٢، وإيضاح شواهد الإيضاح، ١٣٥/١، ١٣٦.

(٢) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التي مطلعها: صحب الناس قبلنا ذا الزمانا، ص ٤٧٠.

(٣) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التي مطلعها: لهوى القلوب سريرة لا تعلم، ص ٢٢٠.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التي مطلعها: أغالبُ فوقِ الشوقِ والشوقُ أغلبُ، ص ٤٦٤.

وقال يَهْجُو كَافُورًا:

وَأَسْوَدَ أَمَّا الْقَلْبُ مِنْهُ فَضَيَّقُ نَخِيبٌ وَلَمَّا بَطَنَهُ فَرَحِيبٌ^(١)

وقال:

عَلِمْنَا لَكَ الْإِسْعَادُ، إِنْ كَانَ نَافِعًا بِشَقَّ قُلُوبٍ، لَا بِشَقَّ جُيُوبٍ
فَرُبُّ كَتِيبٍ لَيْسَ تَنْدَى جَفُونُهُ وَرُبُّ كَثِيرِ الدَّمْعِ غَيْرِ كَتِيبٍ^(٢)

وقد أوضح ما أراده من التقليل ما هنا في موضع آخر، فأخرجه
بغير لفظ (رُبُّ)، وهو قوله:

وَفِي الْأَخْبَابِ مُخْتَصُّ بِوَجْدٍ وَآخِرُ يَدْعَى مَعَهُ اشْتَرَاكَ^(٣)

قال ابن هشام «إلا أن الغالب في (قد) والتصغير إفادتهما التقليل
(وَرُبُّ) بالعكس»^(٤).

وبدلنا ابن هشام على أن استعمال (رُبُّ) بمعنى التكرير أكثر ورودًا
في اللغة.

٤ - استشهد ابن السجري^(٥) لألوية المضاف بالوصف بقول المتنبي:

أَقْبَلْتُ تَبَسُّمَ وَالْجِيَادُ عَوَاسٍ يَخْبَيْنُ بِالْحَقِّ الْمَضَاعَفَ وَالْقَا^(٦)

وذلك ردًا على أبي علي حيث جعل الحال من المضاف إليه في
قول الشاعر:

عَوَّةٌ وَبُهَّةٌ حَاشِدُونَ، عَلَيْهِمْ حَلَقُ الْحَدِيدِ مُضَاعَفًا يَتْلَهُ^(٧)

(١) ديوان المتنبي، ص ٥٠٠.

(٢) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: لا يحزن الله الأمير فإني، ص ٣١٦، ٣١٧.

(٣) ديوان المتنبي، ص ٥٨٦.

(٤) مغنى اللبيب، تحقيق: مازن المبارك وآخرين، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢م، ص ١٨١.

(٥) خزائن الأديب، ١٧٣/٣.

(٦) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: الحب ما منع الكلام الأسنا، ص ١٤٠.

(٧) لم ألق على قائله.

فيكون - في رأى ابن التجرى - (مضاعف) حال من الحلق لا من الحديد، فيكون الوصف واقعًا على المضاعف لا المضاعف إليه، وذلك أشبه وأولى.

٥ - استشهد ابن هشام بقول المتنبي:

وا حرّ قلباه ممن قلبه شيمٌ ومن بجسمى وحالى عنده سقم^(١)

وموضع الاستشهاد (وا حرّ قلباه) ووجهه أن المندوب متوجّع منه.

يقول الشيخ محمد محبى الدين عبد الحميد «والعجب من المؤلف الذى يذكر أن زيادة الهاء فى الوصل لا تجوز إلا فى الضرورة، ويعلم أن المولدين ليس لهم أن يقيسوا على ضرورات العرب، ثم يجعل هنا البيت مثلاً للضرورة فيما بعد، كيف استشهد بهذا البيت وهو مشتمل على ضرورتين؟»^(٢).

وهذه الأمثلة المختارة على الاستشهاد بشعر المولدين فى اللغة والنحو تعكس واقع ندرتها فى ظاهرة الاستشهاد، لكنها لا تعكس الواقع التاريخى لهذه الظاهرة، حيث يمكننا رصد بعض الشواهد المحدودة عند الخليل (ت ١٦٠هـ)، وسيبويه (ت ١٨٠هـ)، «فوجد الخليل يحتج بشعر الفرزدق وجريّر المولدين فى نظر أبى عمرو بن العلاء ويحتج بشعر الكميت والطرماح اللذين أخرجهما أبو عمرو بن العلاء والأصمعى من حلبة الاحتجاج مع وجودهما فى الإطار الزمنى، كما استشهد بشعر بشار الذى يعد فى نظر الجمهور أول خط خارج الإطار الزمنى ... وسيبويه لا

(١) ديوان المتنبي، ص ٣٢٢. وانظر: شرح قطر الندى لابن هشام الأنصارى، تحقيق:

محمد محبى الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٢٤٩.

(٢) المصدر السابق، والموضع نفسه.

بخالف الخليل ولذا يحتج بشعر الفرزدق وجريير والكميت والطرمح وبنشار
كما يحتج ببيت لرجل من بني سلول مولى^(١).
وهذه الأمثلة السابقة التي سقتها بوصفها شواهد لغوية أو نحوية
اختيرت من شعر المولدين قد خالفت إجماع العلماء على عدم الاستشهاد
وبذلك الشعر.

وقد استشهد بعض العلماء بنماذج من شعر المولدين على الرغم من
وجود شواهد أخرى فى نفس المسألة؛ من أمثلة ذلك ما سبق ذكره من
استشهاد لبي على الفارسي ببيت أبي تمام (من كان مرعى عزمه وهوومه)
على إضمار اسم (كان) فيها، وهناك شاهد آخر على نفس المسألة فى كتاب
سيبويه.^(٢)

هذا عن منزلة هذه الشواهد، أما ما يتصل بمرتبة الأحكام فقد
تدبّرت الأحكام التى استشهدوا عليها بشعر المولدين، فوجدتها أحكاماً
جوهرية نحو: دلالة (رُبّ) على التقليل، أو إضمار اسم (كان) فيها، أو سدّ
النائب عن الفاعل مسد الخبر، أو تتصل بأولوية المضاف بالوصف، على
نحو ما بيناه فى هذا المبحث.

فهى إذن أحكام جوهرية فى أبواب النحو العربى، ودعائى الخنس
إلى احتمال أن تكون الأحكام (التي كانت محلاً للاستشهاد عليها بشعر
المولدين) أحكاماً ثانوية ملحقة بأبواب النحو الأساسية، ومع التدبر لم أجد
كذلك.

(١) عصور الاحتجاج فى النحو العربى، ص ٢١٠.

(٢) هذا للشاهد هو:

فصنّك ما تريد إلى الكلام

إذا ما المرأة كان لبوء عمن

وانظر ص ٢٤ من هذا البحث.

وقد أخذت هذه المواضع التي استشهد فيها بذلك الشعر على علمائنا الأجلاء لمخالفتهم إجماع العلماء في أطر الاحتجاج الزمانية التي أرخت بأواخر القرن الثاني الهجري في الحضر وأواخر القرن الرابع الهجري في البادية.

وأرى أن واقع الاستشهاد بشعر المولدين - كما اخترنا أمثلة تطبيقية منه - أقوى انطلاقة إلى توسيع دائرة الاحتجاج بشعر من ترتضى لغته من المولدين.

ثالثاً: ما جاء من شعر المولدين في كتب التراث على سبيل الاستئناس

والتمثيل:

أشرت - فيما سبق - إلى أن معظم شعر المولدين الذي ورد في كتب التراث جاء على سبيل التمثيل به لا الاستشهاد، والذي يحدد ورود البيت للتمثيل به والاستئناس أن يسبق بشواهد أخرى من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو شعر الجاهليين أو الإسلاميين أو المخضرمين ؛ فما جاء على هذا النحو من شعر المولدين:

١ - استأنس ابن جني في كلامه عن إشباع الضمة في الشعر حتى نتشأ

بعدها الواو بقول أبي تمام:

يقول فُيَسْمَعُ ، ويمشي فُيَسْرَعُ ويضرب في ذات الإله فُيُوجِعُ^(١)

«فالواو في اللفظ بعد العين في (يُسْمَعُ) إنما هي إشباع ضمة العين، وذلك أن البيت لا يُقْفَى ولا يُصْرَعُ في وسط المصراع الأول، وأما الواو بعد عين (يُسْرَعُ) فواو الإطلاق، وذلك أن البيت مُقْفَى، والبيت إذا كان

(١) ديوان أبي تمام، والبيت من قصيدته التي مطلعها: أما إنه لولا الخليط المودع، ص ١٤٣.

مَقَّسَى أَوْ مُصَرَّعًا جَرَى عَلَى عَرُوضِهِ مَا يَجْرَى عَلَى ضَرْبِهِ، وَهَذَا بَيِّنٌ
مِنْ حَالِ التَّصْرِيعِ وَالتَّقْنِيَةِ»^(١).

٢ - تَمَثَّلَ ابْنُ جَنَى فِي (الْمَحْتَسَبِ) لِلْفَظَيْنِ يُبْنَى لِحَدَمَا عَلَى الْآخِرِ بِقَوْلِ
أَبِي تَمَامٍ:

وَمَكَارِمًا عَقَى النَّجَارُ تَلِيدَةً إِنْ كَانَ هَضْبُ عَمَائِتِينَ تَلِيدًا^(٢)

فِي سِيَاقِ عَرْضِهِ لِقِرَاءَةِ أَلْبَانِ بْنِ تَغْلِبَ (خَطْلِيلَانَا إِنْ كُنَا)^(٣)؛ حَيْثُ بَنَى
أَبُو تَمَامٍ مَجْدَ الْمَكَارِمِ عَلَى مَجْدِ الْعَمَائِتِينَ؛ فَكِلَاهُمَا تَلِيدٌ قَدِيمٌ مُتَوَارَثٌ.

٣ - وَمِمَّا سَاقَهُ ابْنُ هِشَامٍ لِلْمَتَنِيِّ - عَلَى سَبِيلِ التَّمَثِيلِ لَا الِاسْتِشْهَادِ - فِي
جَوَازِ حَذْفِ أَلْفِ الِاسْتِفْهَامِ:

أَحْيَا وَأَيْسَرَ مَا قَاسَيْتُ مَا قَتَلَا وَالْبَيْنُ جَزَلَ عَلَى ضَعْفِي وَمَا عَدَلَا^(٤)

«أَحْيَا: فَعَلَ مَضَارِعَ وَالْأَصْلُ أَحْيَا؟ فَحَذَفَتْ هَمْزَةُ الِاسْتِفْهَامِ، وَالْوَاوُ
لِلْحَالِ وَالْمَعْنَى التَّعَجُّبُ مِنْ حَيَاتِهِ. يَقُولُ: كَيْفَ أَحْيَا وَأَقَلَّ شَيْءٌ قَاسَيْتُهُ قَدْ
قَتَلَ غَيْرِي؟، وَالْأَخْفَشُ بَقِيسُ ذَلِكَ فِي الْإِخْتِيَارِ عِنْدَ أَمْنِ اللِّبْسِ، وَحَمَلُ عَلَيْهِ
قَوْلُهُ تَعَالَى ﴿وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمْنَاهَا عَلَيَّ﴾^(٥)، وَقَوْلُهُ تَعَالَى ﴿هَذَا رَبِّي﴾^(٦)».

(١) مِرْ صِنَاعَةُ الْإِعْرَابِ، ٦٣١/٢ .

(٢) دِيْوَانُ أَبِي تَمَامٍ، مِنْ قَصِيدَتِهِ الَّتِي مَطْلَعُهَا: طَلَّلَ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتُ حَمِيدًا، ص ٦٩.
وَالنَّظَرُ: لِلْمَحْتَسَبِ فِي تَبْيِينِ وَجْهِهِ شَوَاهِدَ الْقِرَاءَاتِ وَالِإِبْضَاحِ عَنْهَا، ابْنُ جَنَى، تَحْقِيقُ عَلَيَّ
النَّجْدِيِّ نَاصِفٍ، الْمَجْلَدُ الْأَعْلَى لِلشُّنُونِ الْإِسْلَامِيَّةِ، ١٢٧/٢، ١٢٨.

(٣) الشُّعْرَاءُ، مِنْ الْآيَةِ ٥١، وَسِيَاقُ الْآيَةِ ﴿إِنَّا نَطْمَعُ أَنْ يَغْفِرَ لَنَا رَبُّنَا خَطَايَانَا إِنَّ كُنَّا لَوَلِ
الْمُؤْمِنِينَ﴾.

(٤) دِيْوَانُ الْمَتَنِيِّ، وَالبَيْتُ مَطْلَعُ قَصِيدَةٍ قَالَهَا فِي صَبَاحٍ، ص ١٠ .

(٥) الشُّعْرَاءُ، مِنْ الْآيَةِ ٢٢.

(٦) الْأَكْبَامُ، مِنْ الْآيَةِ ٧٧، وَالْآيَةُ ﴿فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي﴾. وَالنَّصُّ مَقْتَبَسٌ مِنْ
مَعْنَى اللَّيْبِ، ص ٢٠ .

٤ - ومما تمثل به ابن هشام - أيضًا - في ورود (أم) محتملة الاتصال والانقطاع للمتنبى:

أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لَيْلَتُنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِي^(١)
«فإن قدرتها فيه متصلة فالمعنى أنه استطال الليلة فشك واحدة هي أم ست اجتمعت في واحدة فطلب التعيين، وهذا من تجاهل العارف ... وعلى هذا فيكون قد حذف الهمزة قبل (أحاد) ويكون تقديم الخبر وهو (أحاد) على المبتدأ وهو (لَيْلَتُنَا) تقديمًا واجبًا؛ لكونه المقصود بالاستفهام مع (سُدَّاس)»^(٢).

والذى يَثلُّنا على أن ابن هشام ساق هذا البيت للمتنبى مستأنسا ومتمثلًا به لا مستشهدًا أنه جعل شاهده الأصلي - في احتمال ورود (أم) محتملة الاتصال والانقطاع - قوله تعالى ﴿قُلْ آتَخَذْتُمْ عِنْدَ اللَّهِ عَهْدًا فَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ عَهْدَهُ أَمْ تَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾^(٣).

٥ - في إضافة (أى) الموصولة إلى معرفة تمثل ابن هشام بقول المتنبى:
أَيُّ يَوْمٍ سَرَرْتَنِي بِوَصَالٍ لَمْ تَرَعْنِي ثَلَاثَةً بِصُدُودٍ^(٤)

قال ابن هشام: «ليست فيه (أى) موصولة؛ لأنَّ الموصولة لا تضاف إلا إلى المعرفة، قال أبو على في التَّنْكَرَةِ في قوله:
أَرَأَيْتَ أَيُّ سَوَافٍ وَخُدُودٍ بَرَزَتْ لَنَا بَيْنَ اللَّوَى فَرُودٍ^(٥)

(١) ديوان المتنبى، والبيت مطلع قصيدة يمدح بها على بن إبراهيم التتوخى، ص ٧٦.

(٢) مغنى اللبيب، ص ٦٩.

(٣) البقرة، من الآية ٨٠، وصدر الآية (وقالوا لن تمسنا النارُ إلا أيامًا معدودة قل آتخذتم قل آتخذتم ...).

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها كم قتيلٍ كما قتلتُ شهيد، ص ١٤.

(٥) ديوان أبى تمام، ص ٦٣، ورواية الديوان عنُت لنا.

لا تكون (أى) فيه موصولة لإضافتها إلى نكرة، انتهى.

ولا شرطية؛ لأن المعنى حينئذ إن سررتنى يوماً بوصالك أمنتنى
ثلاثة أيام من صدوك، وهذا عكس المعنى المراد، وإنما هى للاستفهام
الذى يراد به النفي^(١).

وقد ساق ابن هشام هذا البيت للمتنبى بعدما عرض أنواع (أى)
بفتح الهمزة وتشديد الياء، واستشهد للموصولة بقوله تعالى ﴿ثُمَّ لَنُنْزِلَنَّ عَنْ
كُلِّ شَيْعَةٍ أَهْلَهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عَذَابًا﴾^(٢).

٦ - وتمثل ابن هشام فى سياق كلامه عن مخالفة قوم فى اقتضاء (ثم)
للترتيب مستشهدين - فيما استشهدوا - بقول أبى نواس:
إن من ساد ثم ساد أبوه ثم قد ساد قبل ذلك جدّه^(٣)

تمثل بقول ابن الرومى^(٤):

قلوا: أبو لصفر من شيبان، قلت لهم كلاً لعمرى، ولكن منه شيبان
وكم أب قد علا بلبن نرا حسب كما علت برسول الله عنان^(٥)
أجاب ابن عصفور بأن المراد أن السؤدد من قبل الأب، والأب من
قبل الابن. ^(٦)

(١) مغنى اللبيب، ص ١١٠.

(٢) مريم، الآية ٦٩.

(٣) ديوان أبى نواس، ص ١٨٣، ورواية لديوان:

قال لمن ساد ثم ساد أبوه ** قبله، ثم قبل ذلك جدّه

(٤) على بن الجهم بن جريح الرومى، أبو الحسن، شاعر كبير من طبقة بشار، والمتنبى،
رومى الأصل، توفى ببغداد ميموماً سنة ٢٨٣هـ، انظر: وفیات الأعيان لابن خلكان،
٣/٣٥٨، ٣٦٢، والأعلام للزركلى، ص ٢٩٧١.

(٥) ديوان ابن الرومى، تحقيق: حسين نصار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١م، ٦/٢٤١٩.

(٦) مغنى اللبيب، ص ١٥٩، ١٦٠.

٧ - وتمثل ابن هشام بقول ابن المعتز^(١):

مرّت بنا سحرًا طيرًا فقلتُ لها: طُوبِكِ، يا ليتني يُكِّ، طُوبِكِ^(٢)
لنصيب (ليت) اسمها وخبرها في رأي للفراء وبعض أصحابه على
ما يقول ابن هشام.^(٣)

٨ - وتمثل ابن هشام بقول المتنبى:

وما كنتُ ممن يدخلُ العشقُ قلبه ولكن من يُصرُ جفونك يعشق^(٤)

لحذف اسم (لكن).^(٥) قال ابن هشام «وبيت الكتاب:

ولكن من لا يلقى أمرًا يفويه بعثته ينزل به وهو أعزل^(٦)
ولا يكون الاسم فيهما (من) لأن الشرط لا يعمل فيه ما قبله». ^(٧)

٩ - ذكر ابن هشام قول المتنبى متمثلًا به ومستأنسًا أيضًا في عدّه (الألف)
علامةً للثنتين:

ورمي وما رميًا يدها فصاينى سهم يعذبُ والسهامُ تريخ^(٨)

(١) عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم العباسي للشاعر المبدع، ألت إليه

الخلافة واستصغروه فخلعوه، توفي سنة ٢٩٦هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان،

٧٦/٣-٨٠، والأعلام للزركلي، ١١٨/٤.

(٢) لم ألق على هذا البيت في ديوان ابن المعتز.

(٣) مغني اللبيب، ص ٣٩٦.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التي مطلعها: لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي، ص ٣٣٥.

(٥) مغني اللبيب، ص ٣٨٤.

(٦) قتله أمية بن أبي الصلت، ديوانه، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٣٤م، ص ٤٦. وانظر:

الكتاب ٤٣٩/١.

(٧) مغني اللبيب، ص ٣٨٤.

(٨) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التي مطلعها: جلا كما بي فلوك التبريح، ص ٦٠.

ولو كانت الألف التي للاتنين هي التي في (رمتا) حرف لا محل له من الإعراب، ولم تكن ضميرًا يدل على الفاعل، كان التركيب ضعيفاً مندرجاً تحت أنماط لغة (أكلوني البراغيث).

ولو كانت هذه الألف ضميرًا و(يداه) بدلاً منها لخرج البيت من مقام التمثيل به لألف الاثنين التي ذكرها ابن هشام في نوع مفاير لألف ضمير الاثنين.

١٠ - وتمثل ابن هشام بقول المتنبي:

أى يوم سررتنى بوصالٍ لم تسؤنى ثلاثة بصدود^(١)

لاكتساب (أى) الظرفية بالإضافة، يقول: «وأي في البيت استفهامية يراد بها النفي، لا شرطية؛ لأنه لو قيل مكان ذلك (إن سررتنى) انعكس المعنى، لا يقال: يدل على أنها شرطية أن الجملة المنفية إن استؤنفت ولم ترتبط بالأولى فسد المعنى، لأننا نقول: للربط حاصل بتقديرها صفة لوصال والرابط محذوف، أى لم ترعنى بعده»^(٢).

والذى يدلنا على أن بيت المتنبي السابق سبق على سبيل التمثيل والاستئناس لا الاستشهاد أن ابن هشام جعل شاهده الأصلي في هذه المسألة قوله تعالى «تؤتى أكلها كل حين»^(٣).

وانظر: معنى اللبيب، ص ٤٨٥.

(١) سبق تخريجه.

(٢) معنى اللبيب، ص ٦٦٨.

(٣) إبراهيم، من الآية ٢٥. وسبقها «لم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء (٢٤) تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها...».

١١- وتمثل ابن هشام أيضًا بالمتنبى للمعربٍ يراعى معنىً صحيحًا، ولا ينظر في صحته في الصناعة:

وفاؤكما كلربع لثجاء طلسمه بلن تسعدا ولنمغ لشفاء سلجمه^(١)
يقول: «وقد سأل أبو الفتح المتنبى عنه، فأعرب (وفاؤكما كالربع) مبتدأ وخبره وعلق الباء بـ (وفاؤكما) فقال له: كيف تخبر عن اسم لم يتم؟ فأنشده قول الشاعر:

لسنا كمن جعلت إيراد دارها تكرت تمنع حبها أن يحصدا^(٢)
أى إن (إيراد) بدل من (من) قبل مجيء معمول جعلت وهو دارها، والصواب تعليق دارها وبأن تسعدا بمحذوف، أى جعلت، ووفيتما، ومعنى البيت وفاؤكما يا صاحبي بما وعدتاني به من الإسعاد بالبكاء عند ربع الأحبة إنما يسألني إذا كان بدمع ساجم، أى هامل، كما أن الربع إنما يكون أبعث على الحزن إذا كان دارسًا»^(٣).

١٢- وتمثل ابن هشام أيضًا لما يحتمل المصدرية والحالية والمفعول لأجله بقول المتنبى:

لبلى الهوى لسفًا يوم النوى بدنى^(٤)
قال ابن هشام: «والتقدير أسف أسفًا، ثم اعترض بذلك بين الفاعل والمفعول به أو إيلاء أسف أو لأجل الأسف، فمن لم يشترط اتحاد الفاعل فلا إشكال، وأمّا من اشترطه فهو على إسقاط لام العلة توسعًا، كما في

(١) ديوان المتنبى، والبيت مطلع قصيدة يمدح بها الأمير لبا الحسن على بن حمدان، ص ٢٤٢.

(٢) البيت للأعشى، ديوانه، تحقيق: فوزى عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت،

١٩٦٨م، والبيت من قصيدته التى مطلعها: لثوى وقصر ليلة ليزودا، ص ٢١٧.

(٣) مغنى اللبيب، ص ٧٠١.

(٤) ديوان المتنبى، ص ١. وعجزه: وفرق الهجر بين الجفن والوسن.

قوله تعالى: ﴿يَبْغَوْنَهَا عِوَجًا﴾^(١)». (٢).

١٣ - تمثل ابن هشام - أيضًا - بقول المتنبي:

إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خُلَاصًا مِنَ الْأَدَى فَلَا لِحَدٍّ مَكْسُوبًا وَلَا لِمَلٍّ بَقِيَا^(٣)

لمخالفة (لا) - (ليس) في أَنْ (لا) لا تعمل إلا في النكرات خلافًا

لابن جنى وابن الشجرى - على ما يقول ابن هشام: (٤)

«وعلى ظاهر قولهما جاء قول النابغة:

وَحُلَّتْ سَوْدًا لِقَلْبٍ لَا لَنَا بِأَغْيَا سِوَاهَا، وَلَا عَنْ حُبِّهَا مَتَرُخِيَا^(٥)

وعليه بنى المتنبي قوله السابق» (٦).

١٤ - وتمثل ابن هشام لاختصاص لو بالفعل بقول المتنبي:

وَلَوْ قَلَمٌ أَقْبِتَ فِي شِقِّ رُؤْسِهِ مِنْ لَسْقَمٍ مَا غَيَّرْتُ مِنْ خَطِّ كَتَبِ^(٧)

فقال: لحن؛ لأنه لا يمكن أن يقدر ولو ألقي قلم، وأقول: روى

بنصب قلم ورفع، وهما صحيحان، والنصب أوجه بتقدير ولو لابتست قلمًا،

كما يقدر في نحو (زيدًا حبست عليه) والرفع بتقدير فعل دل عليه المعنى،

أى ولو حصل قلم، أى ولو لويس قلم

وعلى الرفع فيكون ألقبت صفة لقلم، ومن الأولى تعليلية على كل حال

(١) هود، من الآية ١٩، وسياق الآية «الذين يصنون عن سبيل الله ويبغونها عوجا وهم بالآخرة هم كافرون» .

(٢) انظر: مغنى اللبيب، ص ٧٣٠.

(٣) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا، ص ٤٣٩.

(٤) مغنى اللبيب، ص ٣١٥، ٣١٦.

(٥) لم ألق عليه في ديوانه.

(٦) مغنى اللبيب، ص ٣١٥، ٣١٦.

(٧) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: أعيذوا صباحي فهو عند الكواعب، ص ٢٠٩.

متعلقة بالقيت، لا بغيرت؛ لوقوعه في حيز ما النافية وقد تعلق بغيرت؛ لأن مثل ذلك يجوز في الشعر.^(١)

١٥ - وفي إضافة (إذ) إلى الجملة الاسمية تمثل ابن هشام بقول المتنبي:
أمن أزدبارك في الدجى الرقباء إذ حيث كنت من الظلام ضياء^(٢)
«احتملت (إذ) الظرفية والتعليلية وشرحه أن (أمن) فعل
ماض، والازديار أبلغ من الزيارة كما أن الاكتساب أبلغ من الكسب؛
لأن الافتعال للتصرف ... والمعنى أنهم آمنوا دائما أن تزورى في الدجى،
و(إذ) إما تعليل أو ظرف مبدل من محل في الدجى، و(ضياء) مبتدأ خبره
(حيث)». ^(٣)

١٦ - تمثل السيوطي لتشبيه (سوى) بـ(غير) بقول أبي الطيب:
أرض لها شرف سواها مثلها لو كان مثلك في سواها يوجد^(٤)
يقول السيوطي: «رفع (سوى) الأولى بالابتداء وخفض الثانية
بـ(فى) فأخرجها من الظرفية». ^(٥)

(١) معنى التلييب، ص ٣٥٤، ٣٥٥.

(٢) ديوان المتنبي، والبيت مطلع قصيدته التي مدح بها أبا علي هارون بن عبد العزيز
الكتيب، ص ١١٤ .

(٣) معنى التلييب، ص ١١٩، ١٢٠.

(٤) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: اليوم عهدكم فأين الموعد، ص ٤٣.
وانظر: الأشباه والنظائر للسيوطي، تحقيق: عبد المال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة،
٢٠٠٣، ١٧٢/٥ .

(٥) المصدر السابق، والموضع نفسه.

١٧ - وتمثل السيوطي لاسم الإشارة يسبقه حرف التنبيه بقول أبي الطيب:
ذِي الْمَعَالِي فَلْيَعْتَوْنَ مِنْ تَعَالَى
هَذَا هَذَا وَإِلَّا فَلَا^(١)

«حرف التنبيه - هنا - متقدم على الكاف ... وإنما القاعدة فيه مع
سائر حروف الجر أن يتأخر عنها كقولك: بهذا، ولهذا».^(٢)

١٨ - وتمثل السيوطي - أيضًا - لما شاع في كلام العرب في حمل
الشيء على معناه - لنوع من الحكمة - بقول المتنبي:
لَوْ اسْتَطَعْتُ رَكِبْتُ النَّاسَ كُلَّهُمْ
إِلَى سَعِيدِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ بُعْرَانَا^(٣)

«قالوا معناه لو استطعت جعلت الناس بعرانا فركبتهم إليه؛ لأن في
(ركبت) ما يؤدى معنى (جعلت)، وليس في (جعلت) معنى (ركبت)».^(٤)

١٩ - ومما تمثل به السيوطي للمبتدأ الذى ليس له خبر قول أبي نواس:
غَيْرَ مَأْسُوفٍ عَلَى زَمَنٍ
يَنْقُضِي بِالْهَمِّ وَالْحَزَنِ^(٥)

يقول: «فـ(غير) مبتدأ لا خبر له ...؛ لأنه محمول على (ما) كأنه
قيل: ما يأسف على زمن، كما في قولهم: ما قائم أخواك».^(٦)

(١) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التى مطلعها: ذِي الْمَعَالِي فَلْيَعْتَوْنَ مِنْ تَعَالَى،
ص ٤٠٣. وانظر: الأشباه والنظائر، ٢٧٣/٧، ٢٧٤.

(٢) الأشباه والنظائر، ٢٧٣/٧، ٢٧٤.

(٣) ديوان المتنبي، ص ١٦٨. وانظر: الأشباه والنظائر، ٩٨/٦، ٩٩.

(٤) الأشباه والنظائر، ٩٨/٦، ٩٩.

(٥) لم أعثر عليه فى ديوانه.

(٦) الأشباه والنظائر فى النحو للسيوطي، تحقيق: د. عبد العال مكرم، عالم الكتب، القاهرة،
٢٠٠٣م، ٩٤/٣، ٩٥.

٢٠ - ونمثل السيوطى كذلك لما يعدل فيه الشاعر إلى التصريح دون الإضمار لغرض التعظيم قول أبى تمام:

قد طلبنا فلم نجد لك فى السؤدد والمجد والمكارم مثلاً^(١)

يقول السيوطى: «فإن إيقاع الطلب على المثل لوقع من إيقاعه على ضميره لو قال: طلبنا لك مثلاً فلم نجده». ^(٢)

٢١ - ونمثل السيوطى فى مع الهوامع للواو تختص بعطف ما حقه التنثية أو الجمع بقول أبى نواس:

أقمنا بها يوماً ويوماً وثلاثاً ويوماً له يومُ الترحل خامس^(٣)

.....

هذه نماذج مما ورد من التمثل بشعر المولدين فى كتب التراث اللغوية والنحوية، فقد رأينا استئناس ابن جنى بشعر أبى تمام فى غير موضع من سر صناعة الإعراب والمحتسب، واستئناس ابن هشام بشعر المتنبى فى غير موضع من مغنى اللبيب واستئناسه كذلك بشعر أبى نواس وابن المعتز فى المغنى أيضاً، واستئناس السيوطى بشعر المتنبى فى الأشباه والنظائر وهكذا.

وموضع الاستئناس والتمثل بذلك الشعر أكثر عددًا إذا قارناها بالمواضع التى سبق فيها الشعر المولد بوصفه شاهداً لا مثلاً^(٤). وسبق أن ذكرنا المعيار الذى اعتمدت عليه فى توصيف البيت

(١) نسبة البيت لأبى تمام نسبة خاطئة، والصواب أنها للبحرئى. ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٤م، ١٦٥٥/٣.

(٢) الأشباه والنظائر، ١٥٦/٧.

(٣) ديوان أبى نواس، ص ٣٠٠. ونظر: مع الهوامع فى شرح جمع الجوامع للسيوطى، تحقيق: د. عبد الحال مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ٢٢٧/٥.

(٤) نظر المبحث الثانى من هذا البحث.

على أنه شاهد أو مثال؛ فالبيت المسبوق بشاهد من عصور الاحتجاج يعدّ مثلاً، والبيت المولد الذي يبدأ به في الاستشهاد للمسألة يعدّ شاهداً.

وإنى لا أرى بأساً بأن يستأنس أو يتمثل علماؤنا في مصنفاتهم بشعر المولدين بعد سياق الشواهد من آيات القرآن أو حديث رسول الله ﷺ أو طبقات الجاهليين والإسلاميين والمخضرمين.

لكن هناك من علماؤنا المعاصرين من لم ينتصر للاستئناس بذلك الشعر؛ يقول أستاذنا الدكتور إبراهيم عبادة: «ومع الحظر الشديد والمراقبة تسلفت شواهد لأبى نواس وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى وعرفت طريقها إلى كتب النحو، واغتر لها هذا التسلسل ببطاقة كتب عيها (للتمثيل والاستئناس) أو الاحتجاج في المعاني، ويلتمس لهم الأعذار لاحتجاجهم بشعر هؤلاء في عصور الاحتجاج في النحو العربي».^(١)

رابعاً: نقد شعر المولدين في كتب التراث وتفسيره وتحليله:

وقف علماء التراث من شعر المولدين - على إجماعهم بعدم الاحتجاج به - موقفاً موضوعياً من الناحية التطبيقية في مؤلفاتهم؛ فتمثلوا بجيئده كما رأينا في المبحث السابق، وانتقدوا ما وقع فيه لحن لغوي أو خطأ نحوي من ذلك الشعر.

وهناك نماذج من شعر المولدين وقف منها علماؤنا موقف المحلل المفسر المتسائل؛ فلم يعجلوا بإقرار الأنماط اللغوية التي تخالف نظام اللغة، ولم يتسرعوا فيخطئوا تلك النماذج، ونمضى في الصفحات التالية لبيان نماذج من النقد والتفسير والتحليل:

(١) عصور الاحتجاج في النحو العربي، ص ٢١١، ٢١٢.

١ - انتقد ابن هشام المتنبي في قوله:

إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى
فلا لحد مكسوبا: ولا لمل بقايا^(١)
لأنه أعمل (لا) عمل ليس واسمها معرفة، «ولإعمالها أربعة شروط: أن يتقدم اسمها وألا يقترن خبرها بألا وأن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وأن يكون ذلك في الشعر لا في النثر».^(٢)

قال الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد محقق القطر: «وقد أنشد المؤلف هذا البيت ليبين أن هذا الذي فعله المتنبي خطأ؛ لأن اسم (لا) عنده لا يكون إلا نكرة، لكن هذا الذي أنكره المؤلف على المتنبي قد أجازته جماعة من النحاة منهم ابن الشجري، وقد حكاه ابن عقيل عنه، واستلوا له بقول النابغة الجعدي:

وحلّت سواد القلب لا قبا باغيا
سواها: ولا عن حبها مكرأخيا
وقد أنشد المؤلف بيت المتنبي في كتابه شذور الذهب (رقم ٩٤) على أنه صحيح على مذهب جماعة من النحاة يجيزون مجيء اسم لا معرفة بالألف واللام، واحتج له بقول الشاعر:

أنكرتها بعد أغوام مضين لها
لا الدار داراً ولا الجيران جيرانا
فلا محل بعد ذلك كله لتعليط المتنبي».^(٣)

٢ - ولحنوا أبا نواس في قوله:

كل منغرى وكبرى من فلقها
حصباء نر على أرض من لذهب^(٤)

(١) ديوان المتنبي، من تصديته التي مطلعها: كفى بك داء أن ترى الموت شافيا، ص ٤٣٩.

(٢) قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأصمري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ص ٢٠١.

(٣) مامش ٢٠٢ قطر الندى، دار الفكر.

(٤) ديوان أبي نواس، ص ٣٩. وانظر: قطر الندى، دار الفكر، ص ٤٥٠.

ويوضح محل اللحن الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد فيقول: «إن ابن هشام - كجماعة من النحاة - قد اعتبروا كل واحدة من (صغرى) و(كبرى) أفعال تفضيل وبنوا على ذلك تخطئة أبي نواس؛ لأن من حق أفعال التفضيل إذا كان مجردا من (أل) والإضافة أن يكون مفردا مذكرا مهما يكن أمر الموصوف به، فكان عليه أن يقول: كان (أصغر) و(أكبر) من فقاقتها، أو يقول كان (الكبرى) و(الصغرى)، إلا أنك لو تأملت أدنى تأمل لوجدت الشاعر لم يرد معنى التفضيل، وإنما أراد معنى الصفة المشبهة: أي كأن الفقاعة الصغيرة والفقاعة الكبيرة من فقاقع هذه الخمر... الخ، والصفة المشبهة تطابق ما تجرى عليه، فإذا كانت جارية على مفرد مؤنث كما هنا كان الواجب فيها الإفراد والتأنيث، وهذا هو الذي فعله الشاعر؛ لذلك نرى أنه لم يأت إلا بالقياس المطرد، ومثل هذا الكلام يصح أن يقال في توجيه قول العروضيين: فاصلة كبرى، وفاصلة صغرى؛ فهم يريدون الفاصلة الكبيرة والصغيرة، ولا يريدون معنى أصغر وأكبر»^(١).

٣ - وقال الأحمر في قول أبي نواس:

أَسْرَعَ مِنْ قَوْلِ قَطَاةٍ قَطَاً^(٢)

قال: أخطأ في قوله (قَطَاً) مشددة، إنما يقولون (قَطَاً) مخففة. قال أبو محمد: أصاب أبو نواس، وأخطأ الأحمر لإعجابه بنفسه، وتوهمه أنه محيط بعلم العرب كله، وقد ذكر (قَطَاً) بالتشديد في شعر من هو حجة في العربية محمد بن زؤيب العماني الراجز في قوله:

(١) قطر الندى، دار الفكر، ص ٤٥٠، ٤٥١.

(٢) ديوان أبي نواس، ص ٣٤٢.

كمثل أسراب القطا ذى اللقطِ صولجرا عن مذهبٍ ورقط^(١)

٤- ونقد ابن جنى فى (سر صناعة الإعراب) المتنبي فى إلحاقه الهاء فى قوله:

(وا حرّ قلباه ممن قلبه شيم)^(٢)

عند الوصل، ووجه النقد «أن الهاء التى تلحق لبیان الحركات وحروف اللين إنما تلحق فى الوقف، فإذا صرت إلى الوصل حذفها البتة، فلم توجد فيه ساكنة ولا متحركة، ودل هذا على ضعف بيت المتنبي». ^(٣)
ومما انتقد ابن جنى المتنبي فيه أن يقول:

وقلنا للسيوف: هلمّا^(٤)

يقول: «ودار بينى وبين المتنبي كلام فيه طول، وأنكرت ضمّ الميم هنا من طريق القياس إلى أن قال لى: فكيف كان ينبغى أن يكون إذا أكتته هنا بالخون؟ فقلت: كان قياسه أن تقول: هلمّنان. فقال: هذا طويل. فقلت: هذا جواب مسألتك، فلما طوله وقصره فشيء غير ما نحن فيه». ^(٥)

٥- قال ابن هشام فى سياق كلامه عن مواضع حذف حرف النداء: «ولحن بعضهم المتنبي فى قوله:

هذى برزت لنا فهجت رسيما^(٦)

(١) تذكرة النحاة لأبى حيان الأندلسى، تحقيق: د. عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص ٤٢٣.

(٢) ديوان المتنبي، ص ٣٢٢. وعجزه: ومن بجسمى وحالى عنده سقم.

(٣) سر صناعة الإعراب، ابن جنى، تحقيق: د. حسن هندواوى، دار القلم، دمشق، ٥٦٢/٢ بتصرف.

(٤) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التى مطلعها: نزور ديارا ما نحب لها مغنى، ص ٣٠٩. ومصدره: قصيدنا له قصد الحبيب لقاره.

(٥) سر صناعة الإعراب، ٧٢٢/٢.

(٦) ديوان المتنبي، ص ٥٢. وعجزه: ثم انصرفت وما شفيت نسيما.

وأجيب بأن (هذى) مفعول مطلق، أى برزت هذه البرزة ورده ابن مالك بأنه لا يُشار إلى المصدر إلا منعوتًا بالمصدر المشار إليه كضربته ذلك الضرب»^(١).

قال محققو المغنى^(٢): «يجيز الكوفيون حذف حرف النداء قبل اسم الإشارة والمتنبى كوفىٌ فلا يُنكر منه ذلك.

وللجهل بمواقع هذه الألفاظ استعملها المتنبى فى غير موضع التقسيم فقال:

أحاذُ أم سُداسٌ فى أحادٍ لُيَيْكُنَّا المنوطة بالتنادى»^(٣)

٦ - توجيه (لها) من قول المتنبى:

لولا مفارقةُ الأحباب ما وجدتُ لها المنايا إلى أرواحنا سُبُلًا^(٤)

«قال ابن هشام الظاهر أن (لها) جار ومجرور متعلق بوجدت، لكن فيه تعدى فعل الظاهر إلى ضميره المتصل بكقولك (ضربه زيد) وذلك ممنوع؛ فينبغى أن يقدر صفة فى الأصل لسُبُلًا، فلما قدم عليه صار حالاً منه، كما أن قوله (إلى أرواحنا) كذلك؛ إذ المعنى سبلاً مسلوكة إلى أرواحنا، ولك فى (لها) وجه غريب، وهو أن تقدره جمعاً للهواة كحصاة وحصنى ويكون (لها) فاعلاً بوجدت، والمنايا مضافاً إليه، ويكون إثبات اللهوات للمنايا استعارة، شبهت بشيء يبتلع الناس، ويكون أقام اللها مقام الأفواه لمجاورة اللهوات للفم»^(٥).

(١) مغنى للبيب، ص ٨٤٠، ٨٤١.

(٢) الدكتور/ مازن المبارك، والأستاذ/ محمد على حمد الله، وانظر: هامش، ٨٤١ مغنى للبيب.

(٣) سبق تخريجه.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أحيا وأيسرُ ما قاسيتُ ما قتلا، ص ١٠.

(٥) مغنى اللبيب، ص ٢٩٤.

٧ - ومما غلط ابن هشام المتنبي فيه زيادة الباء في فاعل (كفى) المتعدية لواحد في قوله:

كفى ثعلبًا فخرًا بأنك منهم ودهر لأن لمسيت من أهله أهل^(١)
يقول ابن هشام: «ولم أر من انتقد عليه ذلك؛ فهذا إما لسهو عن شرط الزيادة، أو لجعلهم هذه الزيادة من قبيل الضرورة أو لتقدير الفاعل غير مجرور بالباء». (٢)

٨ - ومما خطأ ابن هشام الأخفش فيه أن يتعدى فعل المضمر المتصل إلى ضميره المتصل؛ وعليه لم يعد ابن هشام (عن) في قول أبي نواس:
دع عنك لومي فإن اللوم غراء... (٣)
اسمًا مستدلًا بأنه لا يصح حلول (الجانب) معها؛ أي رد أن تكون اسمًا بمعنى جانب. (٤)

٩ - تساءل السيوطي عن الضمير (هو) في قول أبي الطيب:
هو الجد حتى تفضل العين أختها وحتى يكون اليوم لليوم سيدا^(٥)
وجوابه «تقدير قول المتنبي (هو الجد) إلى آخره، معناه: (الجد) أي الكامل الجد بهذه الصفة». (٦)

-
- (١) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: عزيز أسي من دلاؤه الحق النجل، ص ٤١.
(٢) مغنى اللبيب، ص ١٤٥.
(٣) ديوان أبي نواس، والبيت مطلع قصيدة يخاطب بها إبراهيم النظام أحد أئمة المعتزلة، ص ١١. وعجزه: ودلوني بالتي كانت هي لداؤ.
(٤) مغنى اللبيب، ص ١٩٩، ٢٠٠.
(٥) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: لكل امرئ من دهره ما تعودا، ص ٣٥٩. وانظر: الأشباه والنظائر، ٢٠٢/٨.
(٦) الأشباه والنظائر، ٢١٥/٨.

وقد سَوَّى السيوطى بين هذا المعنى للمتنبى وقول المعرى: (هو الهجر حتى ما يلم خيال)، «أى الكامل الهجر، وهو ألا يلم خيال، فمتى أَلَمْ خيال لم يكمل الهجر».^(١)

١٠- حمل الاستراباذى^(٢) حذف صلة الهاء إذا كان قبلها متحرك فى قول المتنبى:

تَعَثَّرَ بِهِ فِي الْأَقْوَاهِ لُسْتُهَا وَلَبِذَتْ فِي لَطَرِي وَالْأَقْلَامُ فِي لَكْتَبِ^(٣)

على الضرورة «وذهب الزجاج إلى أن الصلة بعد الهاء ليست من أصل الكلمة، وهو ظاهر مذهب سيبويه، واستدل الزجاج عليه بحذفها فى الوقف، وليس بقوى؛ لأن ما هو من نفس الكلمة من حروف اللين قد يحذف كما فى (القاضى)، وأما وجوب حذف الصلة فى الوقف دون ياء (القاضى) فلكونها مما له حظ فى السقوط فى حال الوصل، نحو (منه) و(فيه)».^(٤)

١١- ومن مشكل التراكيب التى وقعت فيها كلمة (غير) قول الحكيم (أبى نواس):

غَيْرُ مَأْسُوفٍ عَلَى زَمَنِ يَنْقُضِ بِالْهَمِّ وَالْحَزَنِ^(٥)

ذكر ابن هشام فى (غير) ثلاثة أوجه:

أن (غير) مبتدأ لا خبر له، بل لما أضيف إليه مرفوع يغنى عن الخبر، والثانى: أن غير خبر مقدم، والأصل زمن ينقضى بالهم والحزن

(١) الأشباه والنظائر، ٢١٥/٨ .

(٢) شرح الشافى، ٣٠٧/١، ٣٠٨ .

(٣) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: يا أخت خير أخ يا بنت خير أب، ص ٤٢٢ .

(٤) شرح الشافى، ٣٠٩/١ .

(٥) البيت فى الخزائن .

غير مأسوفٍ عليه، والثالث: أنه خبر لمخوف، ومأسوف مصدر جاء على مفعول كالمعصور والميسور والمراد به اسم الفاعل، والمعنى: أنا غير آسفٍ على زمنٍ هذه صفته. ^(١)

١٢- وجّه ابن هشام كلمة (يدها) في قول المتنبي يذكر دار المحبوب:
ظَلَّتْ بِهَا تَنْطَوِي عَلَى كَبِدٍ نَضِيجَةٍ فَوْقَ خَلْبِهَا يَدُهَا ^(٢)

فاعلة — (نضيجة)، أو بالظرف أو بالابتداء، قال: «والأول أبلغ لأنه أشد للحرارة، والخلْبُ: زيادة الكبد، أو حجاب القلب، أو ما بين الكبد والقلب، وأضاف اليد إلى الكبد للملازمة بينهما، فإنهما في الشخص». ^(٣)

• • • • •

تعدّ هذه النماذج النقدية دليلاً على المنهج الموضوعي الذي انتهجه علماءنا المتقدمون - رحمهم الله - نحو شعر المولدين؛ فهم يتخيرون جيده للاستئناس به ويأخذون على أولئك الشعراء مواضع اللحن والخطأ. وهذا يدلنا على أن أولئك العلماء تعاملوا مع الواقع اللغوي للشعر المولد؛ فلم يهجره لأنه خرج عن أطر الاحتجاج زمانية كانت أو مكانية. وليس لى أن أعتمد على مواضع النقد هذه في تعضيد عدم الاحتجاج بشعر الشعراء المولدين؛ حيث رأينا في كتب اللغة والنقد مواضع خطأ العلماء فيها بعض الشعراء الذين يحتج بشعرهم. ^(٤)
فالمسألة إذن تحتاج إلى إحصائية دقيقة تحصر مواضع الخطأ عند الفريقين حتى يتسنى لنا بناء بعض النتائج عليها.

(١) انظر: مغنى اللبيب، ص ٢١١، ٢١٢.

(٢) ديوان المتنبي، والبيت من قصيدته التي مطلعها: أهلاً بدارٍ مبارك أعيدها، ص ٢.

(٣) مغنى اللبيب، ص ٥٨٠.

(٤) الموشح للمرزباني، تحقيق: علي محمد الجاوي، دار الفكر العربي، دت، ص ٤٣،

٥٠، ٧٨، ٩٨. والشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد. شاكر، دار المعارف،

١٩٨٢م، ١/١٣٥.

خامساً : الخاتمة والنتائج :

١- لم تعكس المصنفات اللغوية والنحوية التنظير الذى أجمع عليه اللغويون والنحاة فيما يتصل بأطر الاحتجاج ، لكن رأينا كيف وقف علماء التراث من شعر المولدين موقفاً موضوعياً من الناحية التطبيقية فى مصنفاتهم؛ حيث لم يدعهم الوقوف بالاحتجاج عند شعر الجاهليين والإسلاميين والمخضرمين دون المولدين إلى ترك شعر هذه الطبقة الأخيرة أو إهماله .

ويرى بعض الباحثين أن «تلك التعميم فى منع الاحتجاج بنلك الشعر يغفل الفروق بين أنواع النتاج اللغوى من شعر ونثر بمختلف أشكاله من خطب وأحاديث إلى آخره، ولاشك أن بعضاً من أشكال ذلك النتاج قد تتطلب طبيعته مستوى من القدرة اللغوية صواباً وفصاحة لا يتطلبه غيره، وأن احتمالات بلوغ الكمال الفنى اللغوى تتفاوت تبعاً لتفاوت طبائع تلك الأشكال، فنوط الاحتجاج بمستوى النتاج اللغوى أقرب إلى النظرة العلمية الموضوعية»^(١).

٢- جعل بعض العلماء نوع النص ومنتجه معياراً يحدد ما يندرج تحت الاستشهاد أو الاحتجاج وما يندرج تحت التمثيل، «فإذا كان النص من النوع الذى يعتبر أساساً للقواعد شعراً أو نثراً منسوباً إلى شاعر موثق به فى عصر الاستشهاد أو إلى قبيلة من القبائل التى وثقت لغاتها فهو من النوع الأول وينبغى تقديره واحترامه، أما إذا كان النص مصنوعاً أو غير موثق بأن ساقه للنحوى نفسه أو ساقه عمن لا يحتج بكلامهم فهو (تمثيل) للقاعدة وغير ملزم وهدفه الإيضاح والبيان فقط»^(٢).

(١) الاحتجاج بالشعر فى اللغة، الواقع ودلالاته، د. محمد حسن جبل، دار الفكر العربى، ص ١٠٠.

(٢) الاستشهاد والاحتجاج باللغة، د. محمد عيد، عالم الكتب، ١٩٨٨م، ص ٥٨.

وأرى أن يجتمع مع هذا المعيار موقع الشاهد من المسألة، فإذا كان البيت المستشهد به أول ما ذكر النحاة واعتمدوا عليه فهو شاهد، وإذا سبق الشعر المولد شاهد مما يحتج به فذلك الشعر للتمثيل والاستئناس.

٣- نلاحظ من خلال هذه الدراسة التطبيقية - التي عالجهها هذا البحث - أن علماءنا حكموا النتاج الفني لهؤلاء الشعراء المولدين؛ فاحتجوا به في مسائل لغوية أو نحوية محددة على المستوى التطبيقي كما سبق أن بينت، ولكن هذا الواقع لم يذعهم إلى تجويز الاحتجاج بجيد شعر المولدين وطرح خبيثه؛ حتى لا يخالفوا إجماع العلماء على النطق للزمانية والمكانية لمسألة الاحتجاج.

ولكن الذى أجمعوا على تقريره الاستشهاد بذلك الشعر فى المعانى دون الألفاظ؛ وعلى هذا رأينا الاستشهاد به فى العديد من المعاجم كلسان العرب وتاج العروس وغيرهما، ثم الاستشهاد به فيما استحسوه من المعانى والأغراض الشعرية، ثم الاستشهاد به فى مقام الحكمة.

وهذا من شأنه أن يحافظ على قوالب اللغة فيما يتعلق بنظام تراكيبها، ويساير التطور الدلالي - فيما يتصل بالمعاني - ذلك التطور الذى يسير بشكل سريع إذا ما قورن بتطور التراكيب من حيث مواضع ألفاظها ورتب أركانها.

وكان من الأولى تجويز الاحتجاج بالشعراء الذين ترتضى لغتهم بعد أطر الاحتجاج توافقاً مع ذلك المنهج الذى انتهجه علماءنا - من الناحية التطبيقية لا النظرية - فى مصنفاتهم .

٤- إذا أردنا أن نقف على الأسباب التى دعت علماءنا إلى الاستئناس بشعر المولدين أمكن حصرها فيما يأتى:

أ- الاعتماد على أبيات محدّدة يتناقلها الخلف عن السلف؛ حيث أدى ذلك إلى تكرار هذه الأبيات؛ فابن جنى يأخذ عن شيخه أبى على،

وعن ابن جنى يأخذ ابن هشام والسيوطى وهكذا.

ب- ميل بعض علمائنا إلى بعض الشعراء المولدين وتقديرهم لمستوى شعرهم؛ فلقد كان ابن جنى محباً لشعر المتنبى، وكان يسأله فى مسائل لغوية من شعره، واستشهد به فى (الخصائص) كما استشهد بأبى تمام فى (سر الصناعة)، ووصف ابن جنى المتنبى بالتنقيح والتجويد حيث يقول (أسقط المتنبى من شعره الكثير وبقي ما تداوله الناس).^(١)

وبذلك التدقيق أيضًا وصف أبو هلال العسكري البحرى حيث يقول: «كان البحرى يلقى من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبًا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير». ^(٢)

وللمبرد عبارة فى الكامل تكشف عن موقف علمائنا المؤيد لكثير من الشعراء المولدين، يقول فى الكامل «قال بعض المحدثين وليس ينقصه حظه من الصواب أنه محدث». ^(٣)

ج- نسب لبعض العلماء أنهم كانوا يستشهدون ببعض شعر المولدين لخوف أو مجاملة؛ «حيث عللوا استشهاد سيبويه ببيت لبشار بخوف الأول من هجاء الثانى». ^(٤)

ومثال المجاملة (ما نسب لأبى على الفارسي من مجاملته لعضد الدولة ابن بويه فى استشهاده بقول أبى تمام:

(١) خزائن الألب ، ٣٥٠/٢ .

(٢) الصناعتين ، ص ١٣٥ .

(٣) الكامل، ١٨/٤ .

(٤) عصور الاحتجاج فى النحو العربى، ص ٢١١ .

من كان مَرَعَى عزمه وهمومه رَوْضُ الأمانى لم يزل مهزولاً^(١)
حيث كان عضد الدولة يحب هذا البيت، مع أن ذلك لم يكن من
مادته، وكان لأبي على المنزلة العظمى عنده، حتى كان يقول أنا غلام أبي
على في النحو.^(٢)

د- يتمثل السبب الرابع في تقرر النقطة بعض أشعار المولدين؛ لأنها توافق
نظام اللغة وخلت من اللحن والخطأ؛ وهذا ما برز به الزركشى
استشهاد الزمخشري بشعر أبي تمام يقول: «وجه الاستشهاد بتقرير
النقطة كلامهم، وأنه لم يخرج عن قوانين العرب». ^(٣)

هـ- أما السبب الخامس فيتمثل في حاجة العلماء إلى سوق الشاهد على
كل مسألة نحوية أو لغوية؛ والذي دعا إلى هذا:

- أن النحو ومسائل اللغة التي تتصل بنظام التراكيب وضعت على أساس
وصفى استنباطي للغة القرآن الكريم والشعر العربي، مما دعا النحاة
واللغويين إلى تعضيد آرائهم بشواهد من القرآن والشعر.

- كثرة التفصيلات والتفريعات التي انتهجها العلماء في مصنفاتهم.
و- وكان للمناظرات اللغوية بين العلماء داع إلى التمثل بذلك الشعر أيضاً؛
فلقد وقف كثير من اللغويين على تلمس التوجيهات النحوية التي تتسم مع
لغة المتنبي في شعره، من ذلك ما أورده السيوطي في (الأشباه والنظائر)
يقول: «قال ابن جني: أنشد أبو على المتنبي:

مِنْ كُلِّ مَنْ ضَاقَ الْغَضَاءُ بِجَيْشِهِ حَتَّى تَوَى فُحَوَاهُ لَحَذَّ ضَيْقُ^(٤)

(١) سبق تخريجه .

(٢) عصور الاحتجاج، ص ٢١١، وتفصيل هذه الرواية في إيضاح شواهد الإيضاح، ١/١٣٥، ٣٦.

(٣) المزهري، ١/٥٨، ٥٩ .

(٤) لم ألق عليه في ديوان المتنبي.

وقال لأصحابه: كم مجروراً في هذا البيت؟

فقال بعض الحاضرين: خمسة، وقلت أنا: ستة، فتعجبوا من قولي، وقالوا قد عرفنا (كل)، و(من)، و(جيش)، و(للهاء) المتصلة به، و(ثوى)، فأين الآخر؟ قلت: الجملة من الفعل والفاعل، وهى (ضاق الفضاء)، لأن مَنْ نكرة غير موصولة، لأن كلاً لا يضاف إلا إلى النكرة التى فى معنى الجنس وضاق الفضاء مجرور الموضع، لأنه صفة لـ(من)، قال الشيخ: هو كما قال^(١).

ز- التطور اللغوى الذى يفرض نفسه على الواقع اللغوى، بخاصة التطور الدلالى الذى دعا أصحاب المعاجم إلى الاستشهاد بشعر المولدين. وفى ختام البحث يجب أن أشير إلى نقطتين:

النقطة الأولى: أن الحفاظ على اللغة باحتكامها إلى ضوابط الاحتجاج لا يقيد الإبداع اللغوى، ولا يسلب حرية الاستعمال اللغوى، كما لا يقف دون التطور اللغوى، فهناك فرق كبير بين أن يبدع مستعملوا اللغة وأن تكون لغتهم حجة ومقياساً للصواب والخطأ.

والفرق بين اللغة العربية وغيرها من اللغات أن العربية مرتبطة بالقرآن الكريم، وهذا ما يجعل التطور فى نظام تراكيبها محدوداً بخلاف الإنجليزية مثلاً التى تطورت فى نصف القرن الأخير عما كانت عليه فى عصر (شكسبير) مثلاً.

النقطة الثانية: نرجو ألا تتحول الأمثلة التى تمثل بها النحاة - واستأنسوا بها - إلى شواهد بأن تحاكى أنماطها «فيقاس على بيت أبى نواس (غير مأسوف على زمن)، فيقال غير مخوف على الأريب، وغير

(١) الأشباه والنظائر، ٣٠٤/٥، ٣٠٥.

مرغوب فى الحق، وغير مرجو اللئيم، وغير منتصر الباطل، إلى نحو ذلك من الصور التى تتفق مع تركيب أسلوب أبى نواس، أما جدة أسلوب أبى نواس فيشهد لها قول أبى حيان فى تذكرته: لم أر لهذا البيت نظيراً فى الإعراب إلا بيتاً من قصيدة المتنبى يمدح فيها بدر بن عمار الطبرستانى يقول فيها:

ليس بالمنكر أن برزت سبقاً غير مدفوع عن السبق العراب^(١)

النقطة الثالثة: أتفق مع أستاذنا الدكتور محمد عيد فى حاجة بعض شواهد النحو إلى المراجعة والتحقيق^(٢)، سواء أكانت مجهولة النسب أم مصنوعة أو محرفة أو هناك خطأ فى نسبتها أو متعددة النسبة.

(١) الاحتجاج بالشعر فى اللغة، د. محمد حسن جبل، دار الفكر العربى، ص ١٣٠، ١٣١. والخزانة للبغدادى، ٣٤٥/١.

(٢) الاستشهاد والاحتجاج باللغة، ص ٢٦٢، ٢٦٣.

المصادر والمراجع

(التي ورد ذكرها في البحث)

- ١ - الأشموني: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محبى الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، ط/٣.
- ٢ - الأعشى: ديوانه، تحقيق: فوزى عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٨م.
- ٣ - أمية بن أبى الصلت: ديوانه، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٣٤م.
- ٤ - البحتري: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٤م.
- ٥ - أبو تمام: ديوانه، تحقيق: عبد الحميد يونس، وعبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد على صبيح، ١٩٦٤م.
- ٦ - الجرجانى (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الخانجى، ١٩٨٩م.
- ٧ - ابن جنى: المحتسب فى تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق على النجدي ناصف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
- ٨ - ابن جنى: سر صناعة الإعراب، تحقيق: د. حسن هندأوى، دار القلم، دمشق.
- ٩ - ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
- ١٠ - أبو الحسن القيسى: إيضاح شواهد الإيضاح، تحقيق: محمد الدعاجى، دار الغرب الإسلامى.
- ١١ - أبو حيان الأندلسى: تذكرة النحاة، تحقيق: د. عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/١.
- ١٢ - رضى الدين الاسترأبادى (الشيخ): شرح شافية ابن الحاجب،

- تحقيق: محمد نور الحسن وآخرين، دار الفكر العربي.
- ١٣ - ابن الرومي: ديوانه، تحقيق: حسين نصار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١م.
- ١٤ - الزبيدي: تاج العروس، المطبعة الخيرية بالجمالية، ١٣٠٦هـ.
- ١٥ - الزبيدي: تاج العروس، تحقيق: علي هلال، وزارة الإرشاد الكويتية، ١٩٦٦م.
- ١٦ - الزجاجي: الأمالي، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت.
- ١٧ - الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م.
- ١٨ - السيوطي: الأشباه والنظائر، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ١٩ - السيوطي: المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد جاد المولى آخرين، دار التراث، ط/٣.
- ٢٠ - السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: د. عبد العال مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت.
- ٢١ - عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي.
- ٢٢ - العسكري (أبو هلال): الصناعتين، مطبعة صبيح، د.ت.
- ٢٣ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاکر، دار المعارف، ١٩٨٢م.
- ٢٤ - المبرد: الكامل، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر.
- ٢٥ - المتنبي: ديوانه، تحقيق: عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م.
- ٢٦ - محمد حسن جبل (الدكتور): الاحتجاج بالشعر في اللغة، الواقع ودلالته، دار الفكر العربي.

- ٢٧ - محمد عيد (الدكتور): الاستشهاد والاحتجاج باللغة، عالم الكتب.
- ٢٨ - المرزبانى: الموشح، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، د.ت.
- ٢٩ - ابن المعتز: ديوانه، دار صادر، بيروت، ١٩٩١م.
- ٣٠ - أبو نواس: ديوانه، تحقيق: على قاعود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤٠٧هـ.
- ٣١ - ابن هشام الأنصارى: شرح قطر الندى، تحقيق: محمد محبى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط/١، ١٩٩٦م.
- ٣٢ - ابن هشام الأنصارى: قطر الندى وبل الصدى، تحقيق: محمد محبى الدين عبد الحميد، دار الفكر.
- ٣٣ - ابن هشام الأنصارى: مغنى اللبيب، تحقيق: مازن المبارك وآخرين، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢م.

مسرح الصورة ولغة الجسد

دراسة حول مسرح الصورة ومفهومه ولغة الجسد بصفتها أهم مفردة في التجريب المعاصر

د/ مصطفى حشيش (*)

المقدمة

كثيرة هي المناهج والأساليب التي ابتدعها المسرحيون في القرن العشرين وخاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية .. معبرين عن رؤيتهم للعالم وتفسيراته ومشاكله ... ولقد خرجت إلينا دراسات كثيرة على مدى العقود العاضية تناقش وتحلل وتبرهن وتجادل الكثير من تلك المناهج وهذه الأساليب بداية من العبث والقسوة والموت وما بعد العبث .. وغيرها من الأساليب والمناهج ... وامتدت المعامل المسرحية على رقعة العالم كله تتبع تلك المناهج وتعمل عليها ... بحيث استقر في وجدان المسرحيين والتجريبيين على وجه خاص أن أي تجديد في المفاهيم المسرحية لابد أن يتبع تلك المناهج وأن أي تجريب لابد أن يولد من رحمها ... ولكن إلى جانب تلك المناهج والأساليب هناك منهج أرى أن له أهمية تجعله في طليعة تلك المناهج بل ويسبقها بكثير وهو { مسرح الصورة .. أو الرؤى } حيث أنه من وجهة نظري خير معبر عن ذلك التفسير الذي مآد المجتمع العالمي عقب الحرب العالمية الثانية وحتى في فترة ما بين الحربين، وعبر في عروضة وأساليبه عن واقع الإنسان وهمومه وآلامه وتطلعاته، بل للتصق بواقعه للتصاقاً يجعله مرآة لهذا الواقع بشكل فني مغاير ومتجدد عما كان عليه الوضع في منهجي الواقعية والطبيعية اللذين يمكن

(*) مدرس بقسم الإعلام التربوي - كلية التربية النوعية - جامعة المنوفية.

أن يكسونا أكثر التصاقاً بهذا الواقع وتعبيراً عنه ... بل إن مسرح الصورة يعود بجذوره للسواء حتى العصور الوسطى وعصر النهضة، فقد كانت عروض المسرح الدينى فى العصور الوسطى بقصص الانجيل تدور فى حدود ما يعرف بمسرح الصورة ... وبالرغم من كل هذه الأهمية لهذا المسرح لم يلق الاهتمام الكافى من الباحثين والدارسين لتقديمه وتمحيصه وبلورة مفاهيمه كأحد المناهج التى يمكن أن يعكف عليها دارسون الشباب ويعمل به مسرحيون المخبرون .

ولهذا أرتأينا أن يدور هذا للبحث حول هذا المسرح فى محاولة لالقاء الضوء على جذوره ... ومفهومه ... وأساليبه .. وتركيبته ... عله يكون عوناً وإضافة للمسرحيين وشبابهم المخبربين ... وإذا كان مسرح الصورة من الأهمية بحيث نبحث فيه ونفوص خلاله ... فإن هناك فرضية أخرى تفرض أهميتها على هذا البحث وتلقى بتوجودها كأحد عناصره وثانى شقيه .. وهى لغة الجسد ... فلهذا الجسد أصبحت معادلاً لكلمة التجريب فى مسرحنا المصرى المعاصر، وأصبح كل من يتعامل معها مغفلاً الحوار والكلمات يعتبر نفسه مجرباً وولج إلى التجريب من أوسع أبوابه .. ولقد أثبتت للدورات الأخيرة للمسرح التجريبى صحة ما نعرض له ... ورغم تحفظنا على هذا المفهوم وذلك الدرب فى بعض شعباه ... إلا أن الاهتمام الذى حظيت به لغة الجسد فى المسرح يفرض علينا أن نناقش هذه الظاهرة ونحللها ونقف على صحة تناولها خاصة إذا اقترنت بمسرح الصورة ... مما يعطى أهمية لمحاولة الربط بين هذين الأسلوبين ... اللذين نرى أنهما حديثان على المسرح المصرى ... يستحقان الدراسة والبحث فى ثناياهما ... وأرجو من الله التوفيق فيما ننشد .

مسرح الصورة

مدخل تاريخي:

إذا كان التعريف الأولي والبسيط لمسرح الصورة بأنه مسرح لا يرتكز على المعنى، بل على ما تخلقه الصورة المرئية من حالة شعورية يتلقاها الإنسان ويقف الضوء على رأس العناصر المستخدمة لتكوين هذه الصورة بحيث يلعب دوراً تعبيرياً مهماً يكاد يعادل العنصر البشرى الذى هو أساس التكوين سواء كان هذا العنصر البشرى متحركاً أو ساكناً ، وهو مسرح يتجاوز الزمن والبناء الدرامى من خلال تفكيك للكلمات إلى عناصرها الأولية المعبرة، كما لو كانت هذه الكلمات جزئيات يمكن إعادة ترتيب نراتها من جديد .

نقول إذا كان هذا هو للتعريف البسيط للمسرح فإن مفردات وعناصر هذا المسرح ستتضح فى سياق البحث .. ولكن لابد أن نفق على الجذور التاريخية لهذا المسرح تلك للجذور التى أوردها (كلاوس لينج) فى كتاب له عرضته خلود الخطيب فى مجلة للمسرح فيذكر { لقد لقى موضوع الصورة والنص، كلاً على حده أو معاً، اهتماماً كبيراً بمد تاريخ الفن الطويل، ودارت الكثير من المناقشات عن أيهما يمثل العامل الرئيسى فى فن المسرح، وكل منهما نال قسطاً من التأييد باختلاف الفترات الزمنية، ففى العصور الوسطى أثناء ازدهار المسرح الدينى اعتمدت العروض على تقديم لوحات من مشاهد مختلفة مأخوذة من قصص الإنجيل بصورة متعاقبة فى وقت واحد بحيث يمكن للمشاهد الانتقال من مشهد تبشير مريم إلى مشهد البحث حيث اعتمد هذا المسرح على أساس الصورة المرئية، وهى صعوبة استطاع مسرح اليوم التغلب عليها، فالتمثيل المباشر بعيداً عن التفسير والنقاش يضى على الفكرة المعروضة قوة وفاعلية، كما أن ارتباط هذا للمسرح بالأهداف التعليمية والتوجيهية وضع حدوده الفنية { ويضيف فى وضع المسار التاريخى لمسرح الصورة { أما مسرح عصر النهضة والباروك فاعتمد على الصورة المرئية أيضاً حيث شكلت المحاكاة المرئية وتغيير الهيئة المستمر وسيلة التعبير الرئيسية ، وقامت الوسائل

الميكانيكية بدور هام ولم تشكل الكلمة إلا وسيلة تعبير ثانوية توضح إيقاع الرقص مثلاً. ومنذ عهد الرومانسية حتى اليوم، أى منذ نشوء الحركات القومية وزيادة تأثير نفوذ الطبقة البرجوازية فى العشرينات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر، تغير وضع المسرح وأصبح ساحة تنشأ فيها الأفكار الجديدة والمثل العليا والاعتقادات الاجتماعية والسياسية حيث يدافع عنها وينشرها، بمعنى أن المسرح تحول إلى مكان تخلق فيه التجارب دون الحاجة إلى تحمل تبعات ما يحدث فى الحقيقة، ويمكن تتبع تاريخ هذه الرؤية بالنظر إلى الخطوات التى مر بها تطور الفكر واللغة وما تبع ذلك فى بداية القرن التاسع عشر ^(١) وكتب العالم الاجتماعى الدانماركى جين فيشر { تميزت أفكار مثل النشوء والتطور والثورة فى العصر الباروكى إلى مطلع القرن التاسع عشر .. بكونها تهتم بالبعد المكانى ، فقامت التطورات والثورات بوصف اتجاهات وحركات الكواكب - والأحصنة المستخدمة فى الجيوش - وما يتبعها من تغيرات ، وظهر خلال القرن التاسع عشر المفهوم الأوروبى للحدث للزمان والمكان الذى عمل على تغيير مفاهيم العصر الحديث ، فحتى مطلع القرن التاسع عشر عاش الفرد من خلال مفهوم المكان ولم يحظ للزمان والحركة والإثارة بأى أهمية بالمعنى الحديث ، واتسم إيقاع الزمن فى هذا العصر بالبطء وتم تحديد الفئات الحسية من خلال منظور المكان ، لكن مع تغير للنماذج والمثل فى القرن التاسع عشر ، تغيرت الأفكار وأصبح التطور كلمة مفردة تعنى للتطور الكيفى للزمان ، بينما تعنى الثورة تغير اتجاه الزمن ، كما أصبحت كلمة المدينة الفاضلة ، تشير إلى المستقبل البعيد ، بينما كانت تعنى فى الزمن الماضى الإشارة إلى مكان ما ، وبصيغة أخرى أصبح الزمن عاملاً مسيطراً يطغى على شخصية المكان الذى احتل هذه المكانة فى الماضى } ^(٢) .

ولمسرح الصورة فى الكثير من التجارب منذ منتصف القرن التاسع عشر أهمية قصوى، فالرؤى الفنية التى أثارها (فاجز) مثلاً من خلال المسرح الشامل على فن الأوبرا ... رغم أن جنود هذه الرؤى ترجع إلى ما قبل ذلك

زمنياً فنجدها فى فن العمارة منذ عصر النهضة والباروك على سبيل المثال .
 إن فكرة مسرح الصورة كفكرة شاملة لكل الفنون تبدو كأحد الاتجاهات
 التى استمرت حتى اليوم، حاملة راية التعبير من خلال التجارب المسرحية التى
 اتسمت بالمزج الدقيق والمحسوب بين للتعبير الفنى وإمكانات وسائل الإعلام،
 أى وسائل وضع أجهزة للرأى العام داخل العمل الفنى ... ولهذا لا بد أن نقف
 على مدى اقتراب هذا المسرح من الناس وتقاطعه معهم ومدى ما أضافه من
 إمكانيات تجديد فى الرؤية المسرحية وإطار التناول والتعامل مع مفردات
 العرض المسرحى وأهمها لغة الجسد فى خلق عناصر الصورة فى هذا المسرح
 وكذلك إلى أى مدى الغنى الجديد فى هذا المسرح عنصر الزمن والمكان
 الجغرافى التقليدي للعرض المسرحى ... وإلى أى مدى أرتبط بالطقوس ،
 وكيف تعامل مع الرموز والمعانى القوية فى الفكر المسرحى ... كلها أسئلة
 تطرح نفسها وبالإجابة عليها تتضح أهمية هذا المسرح ومدى ملائمته للتجارب
 الحديثة ... وقد أجاب عن كل هذا { مورتن سكريفر } فى كتاب له عرضت له
 خلود الخطيب ... نركز على أهم ما جاء به حيث يقول { إن مسرح الصورة
 يمثل فناً عظيماً، فهذا المسرح يعتبر فاتحة عهد جديد ليس بمعنى أن عروضه
 مهدت الطريق أمام مسرح جديد يمثل روح المستقبل، بل لأنها جعلتنا نرى
 الأشياء وندركها من وجهات نظر جديدة ومختلفة، كما أن هذا المسرح يخلق
 نوعاً جديداً ومميزاً من الإبداع فى مجال الفن الذى تتعدد صوره وأشكاله } (٣) .

عوامل التجديد فى المسرح :

لقد خلق مسرح الصورة رموزاً فنية أصيلة ومتميزة، ونموذجاً فريداً ينتظر من
 يقوم باكتشافه، وخلال الفترة التى أزدهر فيها مسرح الصورة، ارتسمت صورته
 فى الأذهان بشكل لاقت للنظر لدرجة أن العديد ممن لم يشاهدوه على الإطلاق
 كانت لديهم معرفة حقيقية به وبمغزاه وجوه الخاص، فقد كان مسرحاً يصلح
 لتقديم موضوعات ساخرة وتثير ضحك المشاهدين دون جهد من خلال التصاقها
 بواقعهم اليومي وتقديم صورة معبرة عن حياتهم ومعاناتهم من خلال تطور فنى
 خاص ميز هذا المسرح من خلال عوامل تجديده وتطوره ... وأهمها :

١- الانتصار على عنصرى الزمان والمكان :

كانت الحركة البطيئة منذ الوهلة الأولى هى السمة المحورية والمسيطره كما استمرت فكرة العديد من الأشخاص عن مسرح الصورة مرتبطة بإيقاعه البطيئ، فحركة الممثلين التى تصورهم فى حالة نشوة طبعت عروضهم بجو طقسى، وتتميز فكرة اكتشاف قوة تأثير الحركة البطيئة رغم بساطتها فى حد ذاتها بالوضوح الشديد، ومن هنا جاء اعتبارها أسلوباً بارع التركيب يناقض إيقاع العصر اللاهث شديد السرعة، انن فقد هزم مسرح الصورة طابع العصر الذى نشأ فيه ، فهو يسير إلى الأمام، لكنه يرتحل فى كل الاتجاهات مثله مثل الطحالب البحرية داخل المحيط الكبير، ولا يمثل عنصر الزمن البعد الوحيد الذى انتصر عليه مسرح الصورة، بل تجاوز كذلك بعد الفراغ المسرحى، ولا يعد هذا العنصر مجرد المكان الذى تجرى فيه الأحداث، بل هو أحد المتطلبات الأولية اللازمة التى أعطت العروض قيمتها الفنية .

وبفض النظر عن المكان الذى تعرض فيه أحداث هذه المسرحيات، سواء فى أماكن العرض المسرحى المتخصصة فى ذلك أو حتى فى غيرها، فإن جغرافيا أى مكان تتحد مع روح النص وتصبح جزءاً مما يقدم، بل انها تصبح أحد عناصره المميزة له، فلم تكن الجغرافيا فى أى من هذه المسرحيات مجرد موقع تجرى عليه الأحداث، أو جزءاً من عالم الخيال، بل حقيقة واقعة ومحسوسة تتجسد من خلال الصور المتغيرة التى يقدمها هذا المسرح ومن خلال الممثلين الذين يؤدون عروضه، ومن حين لآخر يبدو أن طبيعة هذه العروض المتشابهة لمقتطفات من عدة صور تماثل أوتار آلة موسيقية يعزف عليها فقط للإحياء بنغمة نشاز، لكنها فى أفضل الأوقات تعزف نغمة متكاملة متفردة ومتميزة، انها اللحظة التى يشرق من خلالها بصيص من الضوء حيث تخفى الحواجز بين الثقافات ويشرح الفن فى التسرب إلى عالم الواقع ليتناغم مع إيقاع الحياة الذاتية، ويجعل إلغاء الحواجز هذا غير المحكوم بشئ، فنصرفات الفرد العادية تظهر وكأنها هامة جداً بل ويزيد فى تأكيد معنى وجودها وبالتالي وجود الإنسان العادى فى أكثر الأماكن والأوقات بعداً عن الواقع .

٢- العلوم الطبيعية دوافع تطور:

مسرح الصورة فى الواقع يمكن أن يحس ألا علاقة له بالمسرح التقليدى غلا أنه من الناحية الظاهرية يمكن إيجاد تشابه بينه وبين اتجاهات الفن المسرحى الحديثة، حيث تنتشر عروض المسرح للقائمة على استخدام وسائل الاتصال المتعددة بصورة متكاملة وغير تقليدية مما يسمح بمشاركة الجمهور فى العرض، وإذا كانت هذه الرؤية ترجع أصولها إلى المسرح الدينى، فإن جذور مسرح الصورة تصل أبعادها إلى عصور سابقة على ذلك حيث تقوم إجراءات الطقوس الدينية الموحية ببداءات السحرة وثرائيلهم والجوانب الغامضة للحياة ... ولكن بالرغم من ارتباطه بالطقوس والسحر والغموض مما يعنى أن للخرافة مكان فى تكوينه ... إلا أن التناقض الذى يعمق ثراءه وتجده وأهميته هو ارتباطه فى نفس الوقت بالعلوم الطبيعية والتجارب العلمية ... حيث يؤكد على ذلك {مورتن سكريرفر} فى كتابه الذى عرضت خلود الخطيب فى مرجع سابق حيث يقول {يرتبط مسرح الصورة بالعلوم الطبيعية بشكل ما من خلال استخدام الكيمياء، ففروضه الفردية تعطى انطباعاً بقيام الممثل بسلسلة من التجارب العلمية، ويؤكد هذه الحقيقة اسم المسرح ذاته، بما يوحى من جفاف وواقعية، ويعتمد مسرح الصورة على التشكيل التحليلى بصورة متتالية للأفكار مثلما يشير تكديس المنتجات الطبية بصورة عملية إلى عناصر ومكونات هذه المنتجات... . ولا يستخدم مسرح الصورة الجانب العلمى بالشكل الذى يتعذر على المثقفين فهمه، بل يقوم بوضع عدة عناصر متتالية مختلفة بشكل دقيق ومحدد لكن تربط بينها علاقات داخلية متعددة بدرجة عالية، مما يسمح للفرد بمحاولة اكتشاف مجموعة سماته المطلقة بصورة حسابية ستغير شكل العالم للأبد، ويترك التعامل مع الرموز والمعانى القوية تأثيراً كبيراً على أعمال هذا المسرح} (١).

ولكن بالرغم من كل هذا فمسرح الصورة لا يقبل أن يوصف أو يصنف، فمن ناحية بنائه وتكوينه التنظيمى، يبدو هذا المسرح نتاجاً لعالم الوهم والخيال ولكن فى نفس الوقت يتسم بالإثارة ونشاط الحركة، ويمكن اعتباره نحة

فنية بديعة نحتتها أيدى الأحداث الاجتماعية أو كائنات غريباً ثنائى الطبيعة والصفات يمكنه التكيف والتعايش مع مختلف الظروف الزمانية والمكانية .

وعلى الرغم من السمات الصوفية أيضاً التى تميز عروض مسرح الصورة وعلى الرغم من غرابتها المقصودة، إلا أن الإطار الذى تقدم من خلاله هذه العروض لا ينتمى للمدرسة السبريالية، ولا إلى مسرح العبث، ولكن من الممكن أن تنسب عروض مسرح الصورة إلى ما يسمى بمذهب الواقعية النفسية الأساسية Fundamentaep Psychorrealism .

ويعد مسرح الصورة فناً مرثياً، فهو يصور كل ما يمارسه البشر العاديون كل يوم، وتتكون عروض المسرح من أجزاء تركيبية متحركة تشكلت من أجزاء ميثة وأجساد حية، أو عبارة عن صور تعرض أمام المشاهدين وتحولهم إلى مشاركين فيها، أو أنها إشارات حممية يمكن لأى شخص أن يفسرها طبقاً لاحتياجاته وميوله .

وعروضه تقدم حالة ذهنية تبدو دائماً وكأنها موجودة وحاضرة منذ وقت سابق وفى نفس الوقت تظهر وكأنها جديدة وحديثة فكل الصور التى يبرزها تتميز بعنصرى المفاجأة والروعة، وفى كل مرة تقدم فيها هذه العروض يزيد معدل هذين العنصرين أكثر من السابق.

وما غفلته معظم الدراسات التى تمت على مسرح الصورة، ونحاول أن نؤكد عليه فى هذا البحث .. أن مسرح الصورة فى تكويناته ورؤاه وما يقدمه يعتمد فى غالب الأحيان على الجسد البشرى بإعتباره أداة تعبير وتوصيل جيدة، فالجسد البشرى أصبح فى التجارب المسرحية الحديثة أداة تعبير لصور مسرحية غاية فى الجودة والحداثة والتعبير ... ولكن إلى أى مدى يمكن الاستفادة من طاقات هذا الجسد وتعبيراته، وهل إطلاق لغة الجسد على عواهنها دون تحفظات أو بشكل مطلق فى العروض المسرحية بدعوى التجريب أمر مستحسن

أم مستهجن، وهل تصلح لغة الجسد في كل العروض بديلاً للحوار والكلمة ... كل هذه أسئلة تطرح لغة الجسد على منصة البحث وتجعلنا نتناولها في الجزء الثاني من البحث للوقوف على كل ما لها وعليها .

الجسد معنى .. ومفهوماً:

إذا كان الجسد الإنساني هو روح { طاقة داخلية فاعلة ومحركة } وأفكار وجهاز ادراكى معقد، فإن الجسد هو ذلك التجسيد المرئى لطاقة البشر وهو المحتوى المعبر عن وجود الإنسان، وبقاء الإنسان مرتبط ببقاء جسده ومدى صلاحيته، وبقاء الجسد هو فناء هذا الإنسان .

وإذا كان معنى ومفهوم الجسد في الأديان والأعراف والتقاليد الاجتماعية يتأكد من خلال موقف المجتمع من هذا الجسد ونظرته إليه، وكذلك موقف الإنسان نفسه من جسده هو ونظرته إليه، إضافة إلى نظرته وموقفه من جسد الآخر. فإن تاريخ الحضارات الإنسانية تطالعنا بتصورات عديدة تؤكد على ذلك المفهوم وتلك النظرة .

فالجسد ليس هو فقط المعادل المادى لوجود الإنسان الجنىسى، على الرغم من أن الجنس والتعبير عنه وطرق التعامل معه وبه، جزء مهم من فكرة الإنسان عن جسده وذاته، وجزء هام من تصوره للآخر وتصور الآخر له ... فالحرية في الجسد بإعتباره موضوعاً لتعبير الإنسان عن ذاته وليس فقط مجرد مادة للجنس مسألة مؤثرة وهامة في كافة أنواع الفنون، وخاصة فن التصوير وأيضاً المسرح، ففي المسرح فإن ذلك الجسد يكشف عن كنز وقدرات على صياغة طاقة شكلية جديدة للإشارات والعلامات الفنية في تصور أبعد من حدود التعبير الحركى والإيماءة الاجتماعية والمسرح الراقص ... ان الجسد الإنساني منطقة سحرية غامضة باحت على مدى العقود الماضية بالكثير من أسرارها ومازالت قادرة على البوح بالمزيد في مقبل الأيام .

والجسد في المسرح المعاصر من أهم أدوات التعبير، فبعد نجاح نظرية

للعرض المسرحي عناصر رؤية تفوق للكلمة فى التجارب المسرحية الحديثة، أصبح تأثير المرئى والمسموع فى حكم الظاهرة التى سيطرت على مسرحنا فى العقد الأخير، وأصبحت لغة الجسد من أهم أدوات التعبير تطوراً فى محاولة لخلق لغة مسرحية أرحب وأشمل يشترك فى تلقاها أكبر عدد من البشر، وكذلك لتجديد اللغة الفنية استغلالاً لطاقت الجسد الإنسانى اللامحدودة التى تفجرت معطياتها فى الكثير من التجارب لتعطى مسرحاً مغايراً مختلفاً مقبول أحياناً .. مستهجن أخرى متحفظ عليه ثالثاً .. أى أن لغة الجسد فى المسرح حركت المياه الراكدة وأثارت شهية النقد والبحث؛ لذا كان اللقاء الضوء عليها هاماً كأهميتها .

الجسد ... والنظرة المجتمعية:

الجسد الإنسانى .. تلك الكلمة التى استخدمت حديثاً فى الفنون المرئية وخاصة المسرح .. لم تكن وليدة اليوم ولا الأمس القريب ، ولكن كان للجسد أهمية كبرى منذ قديم الأزل .. فتاريخ الحضارات الإنسانية يمدنا بتصورات عديدة عن نظرة المجتمع إلى الجسد ، وكما ذكرنا آنفاً أن الجسد طاقات وإمكانات تتجاوز تلك النظرة الضيقة التى نراه وعاءاً للجنس فقط ، على الرغم كما ذكرنا أيضاً من أهمية معرفة أن فكرة الإنسان عن جسده وجسد الآخرين ونظراته إليهما وتصور الآخرين له كذلك .. فالتأمل للحضارات قديمها وحديثها وحتى الفرعونية والعصور الوسطى والمجتمعات المغلقة فى شبه الجزيرة يدرك أن فكرة الآخرين عن الشخص تبدأ من جسده، وبالذات المرأة .. فالمرأة وجسدها لهما للتأثير الأساسى فى فكرة المجتمع عن الجسد الإنسانى ، ففهم الرجل لجسد المرأة هو المحدد لفهمه عن مدلول كلمة الجسد ، وكان ينظر إلى جسد المرأة وأهميته فى للمجتمعات العربية من خلال فكرة أساسية تحدد مدى أهمية هذا الجسد ومفهوم الآخرين لصاحبه ، وهى فكرة البكارة .. تلك الفكرة التى تتشكل مادياً فى جسد المرأة وتحدد نظرة المجتمع إليها وإلى أهلها وزوجها بل ومحيطها الاجتماعى بالكامل .

وفكرة البكارة فى المجتمعات العربية تقابلها فى المجتمعات الأوروبية فى

العصور الوسطى .. فكرة حزام العفة ، هذا الحزام الشهير الذى كان يجعل الرجل يطمئن على شرفه أثناء غيابه عن زوجته ، وهذه النظرة متفقة مع النظرة للمرأة فى تلك المرحلة من حيث اعتبارها كائنًا دونيًا .

تلك النظرة للجسد .. ولجسد المرأة بالذات تتكرر تاريخياً بصور متنوعة ومختلفة وتؤثر بشكل أو بآخر فى صناعة الفن عندما يتعامل مع هذه الفكرة أو ذلك التأبوه .

فالحرية فى الجسد .. أو الجسد الحر كان موضوعاً هاماً وأثيراً للتعبير الإنسان عن ذاته، وليس مجرد مادة فقط، وكان الجنس هو المعبر عن تلك الذات، وكان الجسد وتأثيره الجيسى ونظرة المجتمع إليه مؤثراً فى كافة أنواع الفنون ومنها المسرح .

وفى المجتمعات التى لا يمثل فيها العرى أو انطلاق الجسد وحرية إثارة جنسية، يمكن فى هذه المجتمعات اعتبار الجسد موضوعاً إجتماعياً يمكن التعبير من خلاله، وهنا يصبح الجسد منطلقاً متفجراً، مقدماً صوراً فنية زاهرة بالدلالات والإحياءات التى تخدم الفن.

أما فى مجتمعات أخرى، تتعامل مع الجسد على أنه (تابوه) محرم الاقتراب منه أو لمسه أو اعتناقه من عقله، يكون التعبير عن حرية الجسد شيئاً شاذاً وغير منطقي ... ويكون كبت الجسد وكبح جماحه معضلة فنية فى تلك المجتمعات، كما هو الحال فى المجتمعات الشرقية ومنها بالطبع المجتمع المصرى . فمازال المسرح للمصرى والممثل المصرى يتعامل مع الجسد بحياء واستحياء، وبالتالي لم يتعرف بعد على طاقات وإمكانات هذا الجسد متلماً هو حادث فى المجتمعات الغربية، اللهم بعض تجارب لوليد عونى أدرك فيها قدرات الجسد وأهمية لغته ولكنها فى رأى تجارب أقرب إلى الرقص والعروض الراقصة .. منها إلى فن المسرح المكتمل والمرجو استخدام الجسد فيه بالشكل المسرحى المعبر عن حالات درامية متكاملة .. فالممثل فى الغرب مثلاً أدرك قيمة جسده كأداة تعبير درامية ، فأطلقه .. وفجر مكنوناته، فكان له ما أراد

وأطلق المسرح الحركى الجسدى، الذى كان الجسد وقدراته مادته ومعطياته والهاماته، بل كان فنه الأساسى ومسرحه للخاص .. وهذا ما نبغيه فى العمل مع الجسد الإنسانى فى التجارب المسرحية الحديثة .

لقد أصبح للجسد فى المسرح المعاصر دور كبير يحمل وظيفة جديدة للتعبير الفنى أدت إلى تطور مفهوم الإيماء والتعبير الحركى .. وعليه لابد أن نتعرف على طاقات الجسد ومدلولات تعبيره .

معنى التعبير الجسدى:

اكتسب الجسد ومدلولاته أهمية قصوى بعد تطور المدارس الفنية وخاصة مدارس التمثيل المسرحى على يد المجددين أمثال جروتوفسكى وآرتو وبير بروك وشانيا وغيرهم ممن اهتموا بالمثل وتعبيراته الجسدية وجعلوا منها مادة علمية مسرحية تقف أمام النص المكتوب وتوازيه بل وتتجاوزه أحياناً، خروجاً عن محدودية النص ودلالاته، ووصولاً إلى لغة تعبير أرحب يشترك فيها أكبر عدد ممكن من البشر، ويعيها ويدركها الكم الأعظم من المشاهدين، وكذلك لتحديد اللغة الفنية المستخدمة فى المسرح، وأصبح المرئى من المسرح مهماً فى العملية المسرحية من خلال استخدام الجسد الإنسانى وطاقاته الإبداعية الخلاقة المتفجرة .

ولكن مع الاستعاضة عن الكلمة المكتوبة بالتعبير الجسدى، يبرز سؤال هام هل يمكن اعتبار ما يقدم بالجسم البشرى لغة ؟ وبمعنى آخر، هل للجسم الإنسانى لغة تعبير يمكن استخدامها بدلاً من الجسم البشرى ؟ ..

وللإجابة لابد أن نتعرف على مفهوم التعبير الجسدى وهل يمكن اعتبار أن { المايه } تعبيراً جسدياً بالمعنى المطلوب درامياً، أم أنه إرهابات لمفردات تلك اللغة الجسدية .. وما هو مفهوم هذه اللغة ؟

إننا إذا اعتبرنا أن { المايه } نوع من التعبير الجسدى، يوضح معنى ما أو يدل على معنى ما ... فإنه بالقطع يحتاج إلى تفسير لمدلولاته لا يرتقى إلى أن يكون لغة جسد متكاملة واضحة المفردات، كما يذكر ذلك الدكتور إبراهيم حمادة

عن الأداء الإيمائى أنه {هو تلك الأداءات الارتجالية وإلى ما تفرع عنها من ألعاب تمثيلية شعبية بإعتباره فناً يعتمد على التعبيرات الصامتة التى يمكن أن تؤديها حركات الجسم، هذا وقد صاحبت بعض هذه التمثيلات مقطوعات غنائية تساعد فى التفسير والشرح} (٥) .

ولكن هذا التعريف، يبدو قاصراً حالياً مع اختلاف النظرة لقرارات الجسد الإنسانى المليئ بالأسرار والطاقات والإبداعات تلك التى يتحدث عنها جان لوى بارو قائلاً {الجسد بمعنى الكلمة، الذى ينبع من العمود الفقرى ويتغذى ويتنقى بنفس المناخ التنفسى، هل يشتمل بطريقة طبيعية لو لا .. على وسيلة للتعبير جذيرة بأن تسمى لغة} (٦) .

وهكذا نرى أن المقصود بالتعبير الجسدى فى مسرح القرن الواحد وعشرون يختلف تماماً عن نظرة فنان الماييم للجسد، فالجسد مخزن مليئ بالأسرار القابلة للإكتشاف كما يبحث فيها جان لوى بارو يوضحها قائلاً { الأمر واضح إذا .. كانت اللغة تنقسم إلى ثلاث عناصر رئيسية: الفاعل والمفعول والفعل فإن للجسد بالطبع يشتمل على هذه اللحظات الرئيسية للثلاث: { الوقفة — الحركة — الإشارة } الحواس الخمسة ترتجف، الجسد كله ينتفض وتحيط بالكائن كله حالة مغناطيسية توصلنا بالعالم الخارجى، قيل أن يلمس الجلد الشئ بكثير وعلى سبيل المثال .. لقد صدر الأمر بالتقدم ، يحرك العمود الفقرى نقل الجسم حتى طرف القدم وفى اللحظة التى توشك فيها قوى الجاذبية أن تتعدى الارتكان والوقوع كما يقول سجاناريل إتلقى الساق الأخرى إلى الأمام مقدمة مساحة جديدة تدخل الجاذبية فى نطاقها نافذة من الكعب، ودعنا من الحديث عن آلاف المغامرات العنيفة الجامحة الوحشية، التى حدثت خلال لحظة الإنتقال هذه، فى هذه الحالة، حالة القتل المستمرة يتحتم القبض منذ البداية على من يراد توجيهه إلى التمثيل الإيمائى، الإيماء أو فن الحياة والإبقاء ما أمكن على كل ما هو حي} (٧) .

وإذا كان بارو قد اعطى للجسد كل هذا الاهتمام وكل تلك القدرة

السحرية على التعبير واعتبره مادة أساسية للعرض المسرحي على اعتبارها نظرية حديثة مجتدة ، فقد سبقه بريخت إلى هذا وساهم أيضاً فى تطوير فكرة التعبير الحركى رغم كلاسيكية آرائه إلى حد ما والتي تجاوزتها أساليب التجديد بكثير ، إلا أننا نراه متحمساً للجسد ليس فقط كمادة للتعبير الحركى ولكن كجزء من الجدل الاجتماعى المؤدى إلى دياكتيكية منهجه ورؤيته للعالم كما أوضح ذلك فى { الأورجانون } حيث يعتبر التعبير الحركى بالإشارات الاجتماعية والتجليات الحركية التى تأخذ صفات فنية .

لوإذا كان جان لوى بارو يبحث عن قانون لغة الجسد، فإن برنولد بريخت وإن كان لم يتحمس للجسد فقط كمادة أساسية للعرض المسرحى إلا أنه يعد من رواد المسرح الحديث الذين ساهموا فى تطوير فكرة التعبير الحركى حيث ظهر مصطلح (التعبير الحركى) عام ١٩٣٢ مع ظهور الموسيقى الإيمائية ثم ظهر عدة مرات فى كتاب فن الممثل بين عامي ١٩٣٥ - ١٩٤١، وبريخت لا ينظر للتعبير الحركى هذه النظرة السحرية، بل يهتم به كجزء من الجدل الاجتماعى المؤدى إلى دياكتيكية منهجية ورؤية للعالم، ففى الأورجانون يرتبط التعبير الحركى بالإشارة الاجتماعية والتجليات الحركية تأخذ صفات ومصطلحات مثل (المجال الإيمائى Gestural Domain) و(المسألة الإيمائية Gestural Matter) و(المضمون الإيمائى Gestural Content) و(إيماءة إجتماعية Social Gestus)، هذا واتجه بريخت عندما وجد نفسه فى مواجهة الأشكال الكثيرة { للتعبير الحركى } إلى التمييز بين إيماءة إجتماعية عارضة، وبين إمكانيات الممثل أو تنفيذ عمل معين على المسرح، إنه يبحث عن الأسلوب الجمعى فى أداء الشخصيات، وبريخت يجعلنا نفهم التعبير الحركى فى نهاية الأمر على أنه تعبير إيمائى وجزء من الإيمائية الاجتماعية، وهذا بالطبع لا يشبه عمل جروتوفسكى، فعنده الشكل يملك منطقته الخاصة وليس صورة مادية للعلاقات الاجتماعية^(٨).

فبريخت يجعلنا نرى للتعبير الحركى على أنه جزء من الإيماءة

الاجتماعية التي تدل على مدلول اجتماعي يرتبط بالواقع، ويميز في رؤياه بين الإيماءة الاجتماعية العارضة وبين إمكانات الممثل الجسدية خارج إطار تلك الإيماءة، أنه يبحث عن الأسلوب الجمعي في أداء شخصيات المسرحية، لتشكل في النهاية صورة مرئية للعلاقات الاجتماعية من خلال الحركات الجسدية وإيماءاتها ومدلولاتها .

وبريخت في نظراته تلك يختلف عن المجددين والمحدثين .. هؤلاء الذين يتعاملون مع الجسد على أنه لغة ومفهوم ومعنى بشكل أساسي مثل جروتوفسكي، فالجسد عند جروتوفسكي لا يحاكي مقلداً العلامات الاجتماعية بل يكتشف الذات نفسها ويسبر أغوارها ومن خلال الذات يعيد اكتشاف العالم المحيط بها ويخرج إلى عالم أرحب من الماييم والإيماءة الاجتماعية كما يوضح ذلك بيتر بروك بقوله (إن المسرح لا يمكن أن يكون غاية في ذاته مثل الرقص أو الموسيقى في بعض جماعات الدراويش، فالمسرح وسيلة لدراسة الذات واستكشافها للانعقاد، وذات الممثل هي مجال عمله، وهو مجال أكثر ثراءً وخصباً من مجال الرسم، وأكثر ثراءً من مجال الموسيقى، لأن عليه أن أراد اكتشاف ذاته، أن يستدعي كل جوانب هذه الذات، فيراه وعيناه وأذناه وقلبه هي موضوع دراسته، وهي أدوات مدرسته، إذا أدرك هذا أصبح التمثيل عملاً وحياة... ..

وخطوة بعد أخرى تمتد معرفة الممثل بذاته من خلال البروفات المؤلمة والمتغيرة دائماً، وبتعبيرات جروتوفسكي فإن على الممثل أن يترك للدور أن يتخلله في البداية، هو في البداية يضع العقبات كلها، لكنه عن طريق العمل الدائب يكتسب السيطرة التكنيكية على وسائله الفيزيائية والنفسية، مما يتيح لهذه الحواجز والعقبات أن تسقط هذا للتخلل الذاتي للدور، فالممثل لا يتردد في أن يعرض ذاته تماماً كما هي، لأنه موقن أن سر الدور يتطلب كشف ذاته وفض أسرارها، هكذا يصبح فعل الأداء فعل توضيحية التوضيحية يكشف ما يفضل معظم الناس إخفاؤه، هذه التوضيحية هي هديته للمتفرج^(٩) .

ان مفهوم جروتوفسكى كأحد أهم المجددين يؤكد على طاقة الجسد، ويتجاوز الایماءات العادية إلى عالم أوسع وأرحب من المحاكاة والإبداع .. أنه يتجسر ليكتشف الذات ويكتشف العالم ويعيد صياغتهما صياغة جديدة مبدعة خلاقة . .

الأصول الفكرية لظاهرة الجسد :

ان ظاهرة الجسد واستخدامه كلفة فنية ليس شكلاً فنياً حاول المبدعون استغلاله، بل هي نتاج أسباب فكرية وثقافية اجتاحت المجتمعات عقب الحربين العالميتين، فالحالة الشعورية والفلسفية والفكرية التي أوجدتها هاتان الحربان أدت إلى الشعور بفقدان التواصل وعدم جدوى أشياء كثيرة، بالإضافة إلى حالة التمزق وفقدان قيمة الحوار العادي كأداة توصيل وتعبير عن تلك الحالة وعما يشعر به البشر، هذا بالطبع أدى إلى تغير المفاهيم والرؤى لدى الكثيرين وتجاه الكثير أيضاً من الأشياء، حيث سادت أوربا حالات من الفوضى الفكرية والنفسية وظهرت نماذج فنية تعبر عن تلك الحالة من التفسخ وهذه المساحة من اللامبالاة، وكان المسرح أول من رصد تلك الحالة في أشكال ومناهج وأساليب ساهمت في بلورة تلك المفاهيم، ومنها أن اتجه المسرحيون بعد تجارب مسرح العبث والغضب والحي والقسوة إلى استخدام الجسد لغة مسرحية خاصة مع تطور فكرة الثقافة المرئية وتطور أساليب مسرح الصور والرؤى .. خاصة بعد التقدم التكنولوجي الذي طرأ على المجتمعات العالمية في النصف الثاني من القرن الماضي وقد كان آرتو برؤيته الفنية والفكرية أصدق تعبير عن ذلك في مسرح القسوة فهو في تجاربه المسرحية وكتاباتة النقدية يدعو إلى مسرح يستخدم السحر والأسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما أسماه بمسرح القسوة، أى المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات (البلاغة الحركية) وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذي أراده آرتو ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون هو تركيز آرتو على اللاوعي الجماعي بدلاً من اللاوعي الفردي، بالأسطورة

بدلاً من الأحلام والرؤى الفردية وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة {١٠} .

ولا يقف آرتو بمفرده في موقف المعلى لشأن الجسد في المسرح وإنما يقف معه بيتر بروك وجروتوفسكى وشاينا وغيرهم ممن يرون أن الجسد الإنسانى كائن حى نابض زلخر بالطاقات والإبداعات التى من شأنها لو تفجرت لتغيرت معالم المسرح وتطورت صورته وأشكاله بتطور استخدام هذا الجسد استخداماً يفيد المسرح والمسرّحين ... المهم هو كيفية استخدامه .. وكيف ؟ .. ومتى ؟ وإلى أى مدى ؟ ولأى غرض ؟

هذا هو بيت القصيد وعلى المسرحيين الشبان المجددين الإجابة عن تلك الأدوات الإستفهامية لتكون تجاربهم ناضجة مؤثرة ... جديدة .. جدة رؤاهم وتصوراتهم وأحلامهم وأحلامنا معهم .

الخاتمة

على الرغم من أن المسرح الآن يقترب من أن يكون فناً متحياً ، تحت رعاية وزارة الثقافة، والتي لا تحرك ساكناً وهي تراه يحتضر رغم محاولات البعض على استحياء لضخ دماء جديدة في شرايينه بهدف إطالة عمره ... إلا أن تقلص دور العرض - تأخر المواسم المسرحية الرسمية - هزال معظم العروض التي تقدم بما فيها فرق مسرح الدولة - عدم الالتفات إلى التوصيات التي صدرت عن مؤتمرات وتجمعات سابقة للنهوض بالمسرح - ضعف الميزانيات المرصودة للإنتاج المسرحي مقارنة بأنشطة ثقافية أخرى - عدم تأهيل الكوادر الفنية تأهيلاً علمياً سليماً - تقصى الوساطة والمحسوبية في اختيار القيادات المسرحية ... وغيرها وغيرها كثيراً ... مسمير كثيرة تدق في نعش المسرح ... وتهيئه لمثواه الأخير بما لا تسمح معها مقاومة أحيائه في أمل اللهم ضئيل ضئيل ...

أقول على الرغم من كل هذا فإن على الباحثين أن يبحثوا دائماً عن الجديد والمفيد للحركة المسرحية ولشباب المسرحيين وأن يقدموا لهم إضاءات على التجارب الحديثة عليهم يأخذونها .. ويعوها جيداً .. لأنه على الرغم من كل ما ذكر .. إلا أن الأمل باق كما يقولون بقاء الحياة نفسها .. وهذا الأمل هو الذي يدفع الباحثين إلى البحث وأعتقد أن شباب المسرحيين والمجددين منهم بالذات عليهم بذل المزيد من الجهد لتطوير قدراتهم وأدواتهم حتى يأتي إبداعهم عامل بعث جديد للمسرح وليس فقط عامل انتعاش وإطالة عمر ... فالتجارب الجديدة هي التي من شأنها أن تثرى الحركة المسرحية .. وتفتح آفاقاً أرحب لكل عقل مستدير وفكر راجح خلاق ...

وأرجو أن أكون بهذا البحث قد حاولت أن أفتح نافذة ولو صغيرة يطل منها المسرحيون المجددون على حديقة بها من الزهور ما يريد أن يتفتح ... ولن يتفتح وينتشر شذاه إلا بمحاولاتهم وقدراتهم ومثابرتهم وإبداعهم ... حتى ر يتحول مسرحنا المصري إلى فن متحفي ماضٍ .. ولكن يبقى ويظل دائماً نبض هذا البلد واحتياجاً اجتماعياً لناسه ... يصورهم ويصور لهم ... يفعلهم ويتفاعل معهم وينفعل بهم .. ليكون أبداً همأ حضارياً ترقى به بلدنا وتتقدم .

والله المستعان

المراجع

- ١- خلود الخطيب - مجلة المسرح - العدد ١٠٤ ، ١٠٥ - ١٩٩٧ .
- ٢- المرجع السابق .
- ٣- المرجع السابق .
- ٤- المرجع السابق .
- ٥- د/ إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - ص ٣٠٤ - دار الشعب - القاهرة .
- ٦- أوديت أصلان - فن المسرح - ترجمة د/ سامية أسعد - مكتبة الأنجلو - القاهرة - ١٩٧٠ - ص ٥٥٦ .
- ٧- المرجع السابق .
- ٨- باتريس بافين - لغة المسرح - ترجمة أحمد عبد الفتاح - إصدارات مهرجان المسرح التجريبي - القاهرة ص ٥٠ - ٦١ .
- ٩- بيتر بروك - المساحة الفارغة - كتاب الهلال - دار الهلال - القاهرة - ١٩٨٦ - ص ٩٥ .
- ١٠- د/ نهاد صليحة - المدارس المسرحية المعاصرة - المكتبة الثقافية - هيئة الكتاب - ١٩٨٦ .

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

TABLE DES MATIERES

Introduction	P. 2
Le tableau synoptique	P. 3
La toponymie	P. 4
- La toponymie du désert, une vision du Maroc	P. 5
- La toponymie de Marseille, une réflexion romanesque sur la société	P. 8
- Le lyrisme de la toponymie	P. 10
L'anthroponymie	P.11
- Les titres des classes sociales, une identité onomastique	p.11
- La sémiotique des noms propres masculins	P.13
- La conception marocaine des noms	P.20
- Les noms féminins	P.21
Le dépaysement à travers les prénoms	P.24
L'histoire incarnée par les noms français	P. 26
L'onomastique multi référentielle	P. 28
Conclusion	P. 31
Bibliographie	P. 36
Sites Internet	P. 40
Table des matières	P. 42

l'errance.

Site:

<http://www.panoramadulivre.com/lemonfr/selec0210d.htm> - consulté le 23 février 2004.

- *La parole en archipel.* Site:

<http://www.manuscrit.com/Edito/invites/pages/septRegion/Ouessant.asp>. Consulté le 13 mai 2005

- *Jemia et J. M. G. Le Clézio.* Site:

<http://users.swing.be/paul.Malvaux/Clézio.html> - consulté le 13 janvier 2005.

- *Le Clézio, Le désert du père.* Site:

<http://data.Zestory.com/pls/Zestory> - consulté le 18 juillet 2004.

- *Poison d'Or J. M. G. Le Clézio.* Site:

<http://pages.globetrotter.net/redubois/poison.html> - consulté le 07 février 2005.

Site Généraliste

- Le Maroc à l'IMA. Site:

<http://www.harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue> - consulté le 19 décembre 2004.

Table d'Illustration

Carte du Maroc.: http://www.diplomatie.gouv.fr/carte/Maroc_sah.gif - Image extraite du site Internet 24 février 2004.

SITES INTERNET

En rapport avec l'Onomastique

- DAUZAT, Albert, *Onomastique*. Site:
<http://www.fougeray.org/onomastique.htm> -
consulté le 18 juillet 2004.
- LEONARD, Martine et NARDOUT-LAFARGUE, Elisabeth, *Le
texte et le nom*, Montréal, 1996. Site
<http://www.utpjournals.com/product:utq/671/nom148.html> consulté le 21 juillet 2004.
- SAINT-GERAND, Jacques-Philippe, *Analyses et Traitements
Automatiques du Lexique Français*. Site
<http://translatio.ens.fr/langueXIX/onomastique/> - consulté le 23 février 2005.
- *Une sélection de livres sur l'onomastique*.
Site:
<http://www.histoiregenéalogie.com/bibliographie/onomastique:livresonomastique.htm> consulté - consulté le 07 décembre 2004.
- *Onomastique*, site
<http://cgf.cgf.asso.fr/onomasti.htm> consulté
le 03 Avril 2005.
- *Onomatopée/Onomatopoeia*, site
http://ditl.info/art/de_definition. Consulté le 15 mai
2005.

En rapport avec J.M.G LE CLEZIO

- EVRARD, Frank, *La Ronde et autres faits divers .Du fait divers
journalistique à l'éthique de l'écriture*. Site :
<http://www.crdp-monpellier.fr/resources/frdtse/frdtse35d.html> -
consulté le 11 novembre 2004
- WESTERLUND, Fredrik, *Le Clézio*. Site : <http://www.multi.fl/~fredw/>
consulté le 06 mars 2005
- *Gens des nuages par J.M.G.Le Clézio* site
<http://www.bibliomonde.net/pages/fiche-livre> -
consulté le 30 Mars 2005.
- *Autour d'un auteur : LE Clézio* octobre Novembre
2002 *Jean-Marie Gustave Le Clézio, le romancier de*

VERCIER, Bruno et LECARNE, Jaques, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1982.

Article Général

BONHÊME, Marie-Ange, « *Les Mythes de l'eau et de l'océan dans l'Égypte, ancienne*», *Revue Oceanis*, Institut océanographique, Paris, n°21, novembre 1995, PP.43-50.

Dictionnaires

-Français

-*Dictionnaire Encyclopédique Universel, Paris, Précis, 1996.*

- *Le Nouveau Petit Robert des Noms Propres*, Paris, 1974.

-*Dictionnaire Le Robert Illustré*, Paris, 1996.

-*Dictionnaire Le petit Robert*, Paris, 2003.

CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des Symboles, La pochothèque le livre de poche*, 1996.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain , *Dictionnaire des Symboles*, Editions *Robert LAFFONT* et Editions *Jupiter*, Paris, 1995.

MICHEL, Albin, *Dictionnaire de l'islam religion et civilisation*, Encyclopédia Universalis, 1997.

SOURDEL, Dominique et Janine, *Dictionnaire historique de l'Islam*, Paris, P.U.F. 1996.

ROBERT-JACQUES THIBAUD, *Dictionnaire des Religions*, Maxi Poche, Références, 2000.

THORAVAL, Yves, *Dictionnaire de Civilisation Musulmane*, Larousse, 1995.

-Arabe:

Ahmed Ben Mohamed Ben Ali AL Moukry AL FAYOUMI , réalisation d'Abd El Azim ASHENAOUI, , *Al Mosbah Al Mounir*, Le Caire, Dar al Maaref, 1977.

Thèse sur l'onomastique

MERY, Christine, *L'onomastique dans les romans de QUENEAU*, Thèse, Paris III, 1993.

Articles sur Jean-Marie Gustave Le Clézio

ALTHEN, Gabrielle, «*Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. LE CLÉZIO*», *Revue Sud* no 85-6, P.129-145, 1989.

DUGAST-PORTES, Francine, «*J.-M.-G LE CLÉZIO ou l'émergence de la parabole*», *Revue des Sciences Humaines*, no 221, 1991, PP.147-166,

LEUWERS, Danielle, «*Les mots et l'extase* » *Sud*, no 85- 6, 1989, PP.59-62.

Ouvrages Théoriques et Critiques.

CHAURAND, Jacques, *Nouvelle Histoire de la langue française*, Paris, Le Seuil, 1999.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de Style*, Paris, Nathan, 1995.

GRIVEL, Charles, *Production de L'intérêt romanesque*, La Haye, Paris, Mouton, 1973.

LEHMANN, Alise et MARTIN-BERTHET, Françoise, *Introduction à la lexicologie Sémantique et morphologie*, Paris, Dunod, 1998.

REY-DEBOVE, Josette, *Le métalangage*, Paris, Le Robert, coll. L'ordre des mots, 1978.

ROBRIEUX Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998.

Ouvrages généraux

ALAIN, Laurent, *Désirs de Désert, Sahara, le grand révélateur*, éditions Autrement, Collection Monde N°122, 2000.

BERQUE, Jacques, *Maghreb histoire et Sociétés*, éditions J. Duculot, 1974.

CAMPS, Gabriel, *Les civilisations préhistoriques de l'Afrique du Nord et du Sahara*, Paris, Doin, 1974

KASIMIRSKI, *Le Coran traduit*, Garnier- Flammarion, Paris, 1970.

MARTIN, Michael, *Déserts d'Afrique*, éditions de la Martinière, 2000.

SCHIMMEL, Anne Marie, *Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam*, éditions du Cerf, 1996.

TROIN, Jean-François, *Le Maghreb Hommes et Espaces*, Paris, Armand Colin, 1985.

ARTICLES DE REVUES SUR L'ONOMASTIQUE

PENNY, Sarah, «*Quels fonctionnements discursifs pour l'antonomase du nom propre?*», *Cahiers de praxématique* n°35, 2000.PP.87-113

WAGNER, Frank, «*À point nommé (Note sur l'onomastique dans Le Vol D'Icare)*», *Les amis de Valentin*, n°23, Bruxelles, 1994, PP.31-42.

Ouvrages sur Jean-Marie Gustave Le Clézio

BORGOMANO, Madeleine, *Désert*, éditions Bertrand Lacoste, coll. «Parcours de lecture»,1992.

CORTANZE, Gérard de, *J.M.G Le Clézio vérité et Légendes*, Paris, éditions du Chêne, 1999.

DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, éditions Imago, 1993.

DOUCEY, Bruno, *Désert*, éditions Hatier, coll. «Profil d'une œuvre»,1994.

DUTTON, Jaqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G Le Clézio*, l'Harmattan, 2003.

FRANÇOIS, Corinne, *Jean-Marie Gustave Le Clézio Désert*, Bréal, 2000.

LABBE, Michel, *Le Clézio, l'écart romanesque*, l'Harmattan, Paris, 1999.

MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence LE CLEZIO, BOSCO, GRACQ*, Paris, José Corti, 1985.

MOULINE, Georges, et Alain Viala, *Approches de la réception, sémiostylistique et socio poétique de LE CLÉZIO*, P.U.F. Paris, 1993.

ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, P.U.F. 1994.

SALLES, Marina, *J.M.G Le Clézio, Désert*, édition marketing, coll. Résonnances, 1999.

SCANNO, Teresa di, *La vision du monde de Le Clézio*, Naples, Liguori, éditions Nizet, 1983.

NUMÉROS SPÉCIAUX De Revues consacrées à J. M. G. Le Clézio

Le Magazine Littéraire, «*Le Clézio, errances et mythologies*»
n° 362, février 1998.

Revue Sud, n°85-6, 1989.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de Référence de Jean-Marie Gustave Le Clézio

- Terra Amata*, Paris, Gallimard, 1967
Le Livre des Fuites, Paris, Gallimard, 1969
Désert, Paris, Gallimard, 1980
Balaabilou, Paris, Gallimard jeunesse, illustration de George Lemoine, Folio, 1980
Printemps et Autres Saisons, Paris, Gallimard, 1997
Poisson D'Or, Paris, Gallimard, 1997
Gens des Nuages (avec Jémia Le Clézio), Paris, Stock, 1997

Autres Œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio

- Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
La Fièvre, Gallimard, 1965.
Le Déluge, Gallimard, 1966.
L'Extase Matérielle, Gallimard 1967.
La Guerre, Gallimard, 1970.
Les Géants, Gallimard, 1975.
Voyage de L'Autre Côté, Gallimard, 1975.
Les Prophéties du Chilam Balam, version et présentation, Gallimard, 1975.
Mondo et Autres Histoires, Gallimard, 1978.
L'Inconnu sur la Terre, Gallimard, 1978.
Trois Villes Saintes, Gallimard, 1980.
La Ronde et Autres Faits Divers, Gallimard, 1982.
Relation de Michoacán, version et présentation, Gallimard, 1984.
Le Chercheur D'Or, Gallimard, Paris, 1985.
Voyage à Rodrigues, journal, Gallimard, 1986.
Le Rêve Mexicain Ou La Pensée Interrompue, Gallimard, 1988.
Onitsha, Gallimard, 1991.
Etoile Errante, Gallimard 1992.
Pawana, Gallimard, 1992.
La Quarantaine, Gallimard, 1994.
La Fête Chantée, Le promeneur, 1997.

OUVRAGE SUR L'ONOMASTIQUE

- MULON, Marianne, *L'onomastique française, Bibliographie des travaux publiés Jusqu'à 1985*, La Documentation française sous les auspices des archives Nationales, Paris, 1987.

connaissance avec eux. Il étudie leur généalogie d'après leurs noms et leurs prénoms, ainsi comme Lalla, Nour et Ma-El -Ainine... Il se dirige vers le ciel avec les *Gens des nuages*. Le Clézio essaye de diagnostiquer le malaise de l'homme universel, ce malaise est toujours le même, telle quelle soit sa place sur terre.

Au fond, l'esprit de l'onomastique nous mène à un des vieux rêves de l'être humain: que les mots soient accessibles à tous, les mots sont évidemment les ailes de l'oiseau qui nous aident à parcourir le texte. Bout à bout, à travers les gens du *Désert* sur la terre, Le Clézio a tracé le chemin vers le ciel pour les *Gens des Nuages*. Grâce à cette richesse de métissage de cultures, on pourrait établir un dialogue entre les civilisations et les personnes, autrement dit entre la toponymie et l'anthroponymie, ce qui rejoint ce que nous avons envisagé d'interculturel dans l'onomastique du *Désert*.

Le Clézio le visionnaire, essaye de guider l'homme vers les terres promises, ces terres sans frontières, sans temps précis, terre recherchée par tout homme. Lorsqu'il retrouve la paix intérieure, l'homme peut coexister avec toute culture et toute religion, car il pourra ainsi vivre le dialogue de civilisations entre hommes, loin des noms de lieux et de personnes.

Le Clézio, est-il ainsi arrivé d'après ses différents personnages et ses différents lieux d'événements, à réaliser l'universalité des peuples sur leurs terres promises ?

culturel, social, historique, géographique et linguistique est convoqué à éclairer ces noms comme d'ailleurs, les différentes origines généalogiques anglaises, françaises de Le Clézio, ce nomade intellectuel qui s'est toujours évadé par ses écritures partout. Sans aucun doute, l'ouverture d'esprit de Le Clézio a fortement enrichi ses romans par l'onomastique, cette approche pluridisciplinaire et multi référentielle. Né à Nice d'une famille cosmopolite originaire de Bretagne, émigrée à l'île Maurice, Le Clézio a beaucoup voyagé en Europe, en Afrique du Nord, en Thaïlande, au Mexique et en Indes. Cet affluent héritage culturel puise dans maintes sources de civilisations, qui ont à leur tour forgé l'imagination de l'écrivain. Il affirme que ses noms viennent du dictionnaire, de la bibliothèque, de la langue populaire et de la marche. Comme Le Maroc est proche de sa ville natale, Le Clézio a été influencé par la culture orientale, d'autant plus il s'est marié avec Jemia originaire du Sud Marocain, avec laquelle il a écrit *Gens des Nuages*, où l'héroïne part au Maroc à la recherche de son passé et de ses origines. Lalla aussi en quête de la sérénité de son désert natal, fuit la ville et revient sur les lieux de son enfance.

En effet, *Désert* pour Le Clézio est plus qu'une topographie, c'est une grande valeur qui modifie l'homme, et lui apprend des leçons morales. Cette image récurrente du désert, est la source de la civilisation humaine.

Lalla à Marseille, s'est heurtée avec la civilisation moderne, elle devrait retourner vers ses origines pour se ressourcer, tout comme Laïla dans *Poisson D'Or*, cette jeune marocaine qui immigre en France, a pu enfin s'intégrer avec cette culture occidentale, après la découverte de ses racines. Ensemble, leurs destinées s'enchevêtrent. Concrètement, l'homme doit d'abord connaître ses ancêtres et son lieu de naissance afin de retrouver la paix intérieure, c'est cette force qui l'aidera à s'intégrer dans une autre civilisation.

D'ailleurs, le jeune homme Hogan (J. H. H.), a commencé son voyage errant d'homme universel, qui n'a d'origine que la terre, que ce soit en France, au Cambodge, au Japon, à Montréal, en Californie, au Mexique avec en toile de fond les visages humains. Il lance un appel afin de s'échapper, de laisser derrière soi sa pseudo culture et ses mœurs. Tout au long de ce voyage, ce nomade intellectuel écrit *Le livre de fuites*, cherche l'*Étoile errante*, pour conduire l'homme vers les terres promises. Le Clézio rencontre les gens perdus au *Désert*, fait

noms propres de l'Islam».

Dieu dans le Coran, a distingué «Adam» en lui apprenant les noms. A titre d'exemple, dans la sourate La Génisse, versets 29 et 31 «Dieu apprit à Adam les noms de tous les êtres, puis les amenant devant les anges, il leur dit: Nommez-les-moi, si vous êtes sincères ... Dieu dit à Adam: Apprends-leur les noms de tous les êtres»¹⁷³. Par cette science, Adam a mérité la prosternation des anges. De même, un des signes divins de prophétie, est de donner au messager de Dieu un nom inconnu des autres, comme dans la sourate Marie, versets 7 et 8 «L'ange dit: O Zacharie! Nous t'annonçons un fils. Son nom sera Iahia. Avant lui, personne n'a porté ce nom»¹⁷⁴. Certes, les noms ont honorablement une place prépondérante dans le Coran, avec des versets et des sourates ayant des noms des prophètes, à l'instar de La famille de 'Imrân, Jonas, Houd, Joseph, Abraham, Marie, Tâha, Luqman, Yâsîn, Muhammad, Noé et Abou- Lahab.

Il n'est pas étonnant que Le Clézio, traitant un sujet qui touche à une communauté arabe au désert du Maroc, fait allusion aux noms inspirés de l'Arabie et aux noms figurés dans le Coran. Ainsi, Le Clézio a résumé l'histoire derrière chaque nom ayant de rapport avec *Désert*.

Al Khadir ou Khidr l'homme vert, ce guide des Hommes Bleus du Désert, évoque l'ouverture des portes à la réflexion. Dans la Sourate «La Caverne», l'inconnu accompagne Moïse dans son errance. «L'inconnu dont il est question ici est Khidr, personnage choisi de Dieu pour accomplir ses arrêts»¹⁷⁵. Il est intimement lié à l'Infini de la vie comme le désert. Cet initiateur marcheur, est comme Le Clézio qui a tout un art de la marche. Car la marche exige une pensée, un savoir et une orientation. Chez notre écrivain, la marche est «la fin» vers laquelle il se dirige, la ville n'est que «le moyen» qui l'aide à continuer la marche. Cette déambulation ne s'effectue pas en direction de la ville, mais plutôt à partir d'elle. Le jeune homme Hogan entreprend déjà de fuir la ville en traversant un désert réel et irréel à la fois dans *Le livre des fuites*.

Toutefois, *Désert* met en relief l'onomastique. Un patrimoine

¹⁷³ *Le Coran*, traduit de l'arabe par Kasimirski, préface par Mohammed Arkoun, Garnier- Flammarion, Paris, 1970 , P. 43

¹⁷⁴ *Ibid.*, P 238.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 235

plus complexes liées à la poétique et à la rhétorique; à savoir, des noms d'origine géographique comme «Le Soussi», «La Hamada» sont devenus des patronymes génériques, et vice versa. Ces noms ont dû être complétés par des prénoms, voire des surnoms. Autrement dit, les noms arabes ou berbères créent sous la plume de l'écrivain des significations élaborées.

Introduit sans article, ce titre *Désert*, exprime une détermination qui met le lecteur en suspens. D'ailleurs, un profond rapport lie le titre au texte, le monde du désert reflète l'idée et les noms. Ainsi, le désert, c'est le vide, l'ennui, et Lella c'est la nuit et les mystères. C'est dans ce lieu mythique, doté d'un ciel lumineux pendant la nuit, qu'on découvre la vérité. Dans ce contexte du désert, «Lella» s'impose déjà à l'esprit arabe par sa dignité et par sa noblesse, elle a d'ailleurs été chantée par le lyrisme de son fou «le Mejnoun».

Évoquant ainsi la communauté marocaine, le désert exige une identité onomastique arabe. Cependant, l'utilisation des noms français est beaucoup moins considérable que les noms arabes, suivis déjà de leur traduction. Cette méthode indispensable à un lecteur français, est aussi utile à un arabisant qui ne traduit pas forcément ces noms, car l'usage les a banalisés.

En outre, l'onomastique a toujours été connue dans la culture et la littérature arabe. Pendant les temps préislamiques, les arabes se prénommaient volontairement par des noms marquant la sévérité, comme «Sakhr» synonyme de rocher, et leurs esclaves portaient soigneusement de jolis prénoms, ainsi que «Gamil» désignant beau. L'appellation rigoureuse des enfants, était pour terrifier les ennemis, en revanche la désignation douce des esclaves était pour faire plaisir aux maîtres. A l'arrivée de l'Islam, l'intérêt accordé au choix des prénoms devient une responsabilité sacrée, ainsi dans un «*Hadith*»¹⁷², le droit du fils sur ses parents exige de l'appeler d'un bon prénom. La désignation de personnes eut dorénavant un intérêt remarquable et l'onomastique acquit plus d'importance en tant que branche de la linguistique. Désormais, les arabes se sont intéressés aux significations religieuses et sacrées des noms qui dépassent le sens littéral abstrait, c'est pourquoi nous trouvons le «Dictionnaire des noms arabes» et le «Dictionnaire des

¹⁷² « Mot arabe signifiant conversation ou récit. Ensemble des écrits consacrés à la vie de MAHOMET, à son œuvre et à son enseignement » in Robert-jacques Thibaud, *Op.Cit.*, p.123

Ainsi, Le Clézio peint la couleur locale de cette société pendant «la première lumière de l'aube, le *fiyar*¹⁶⁸, laissant sur «l'eau dans les aiun»¹⁶⁹ et ces nomades qui sucent «des petites herbes au parfum de citron, les feuilles âpres de la Chiba»¹⁷⁰. Une explication précède chaque terme Arabe pour le mettre en valeur. Afin d'harmoniser ce parfait tableau dessinant l'onomastique, Le Clézio a mentionné les moindres détails, qui pourraient avoir de lointaines nuances utiles à l'interculturel de ce message.

En effet, le nom chez Le Clézio n'est pas une simple attribution aux personnages, il s'étend d'ailleurs dans d'autres romans. C'est certes une relation intime et une histoire cohérente. Par conséquent, le nom est une continuité de son rôle déjà entamé, même si les événements se fondent sur des conjonctures différentes et indépendantes. Dans tous les romans, les noms ont des symboles, ils sont significatifs et ont la même tendance. Dans des œuvres, autres que *Désert*, nous trouvons déjà Leïla l'héroïne, symbole de vivacité. Quant à Zora, elle a toujours été la méchante. Même les marginaux comme Paul Estève, représentait le modèle de la serviabilité. Dans *Le livre des fuites*, le héros s'appelle déjà J. H. H. (jeune homme Hogan), son nom a été dit de plusieurs manières, ce qui reflète l'importance du nom dans l'œuvre de Le Clézio.

Même la répétition du nom est expressive et intentionnée dans ce roman. Le Clézio est obsédé par «Lalla», personnage principal, centre autour duquel se déroulent les événements, nom cité 797 fois. Aucune proportionnalité entre ce nombre et les autres, surtout que Nour n'est mentionné que 129 fois et Ma El Aïnine est apparu 103 fois tout au long du roman. Alors, «Le nom est (...) à la fois passage obligatoire pour toute fiction et partage entre référence et signifiante»¹⁷¹. Les noms propres passent d'une simple fonction de repérage référentiel à des fonctions

¹⁶⁸ *Désert*, P.19

¹⁶⁹ *Ibid.*, P.13

¹⁷⁰ *Ibid.*, P. 157

¹⁷¹ Bernard MAGNE, *Percollages*, Presse Universitaire de Toulouse, 1989, P.166.

de cette malédiction. Pour mettre fin à la sécheresse, l'égyptien conseilla le roi de sacrifier sa fille «Leila» aux bêtes féroces, comme d'ailleurs la légende de la nymphe jetée au Nil pour remédier à cette même catastrophe naturelle. Cette belle fille vierge servit de nourriture à un monstre terrible, et tout ceci se déroulait dans une grande célébration religieuse, afin de satisfaire ce dragon, avoir de l'eau et éloigner sûrement le spectre de la sécheresse.

En effet, cet amalgame culturel entre l'Orient incarné par le magicien égyptien, son histoire du sacrifice d'une part, et l'Occident par le mythe de Babylone qui parle des amants transformés en oiseau et loup, avec l'alternance de la nuit et du Jour d'autre part, renvoie exactement à «Leila» dont le nom évoque la nuit. Transformé en oiseau grâce à un anneau hérité d'un parent magicien, l'amoureux de Leila faisait de la musique qui calmait les animaux sauvages subitement couchés. Ainsi, l'oiseau sauva la princesse «Leila» d'une mort affreuse et son royaume de la sécheresse. Immortel, cet homme ne pourra jamais retrouver sa forme première. Les gens disaient qu'après sa mort, la princesse a été métamorphosée en oiseau pour rejoindre «Balaabilou»¹⁶⁵, et chanter ensemble dans les forêts. «*Le sacrifice est un symbole du renoncement aux liens terrestres*»¹⁶⁶. L'histoire de la princesse «Leila», ce sacrifice d'un être par un autre du même sang, est une concrétisation harmonieuse de différentes cultures.

D'ailleurs, le mythe romain s'est interféré avec le mythe pharaonique dans un cadre onomastique inspiré des deux milieux, dont le nom de «Balaabilou» est significatif. Titre d'une œuvre¹⁶⁷ paru au temps du Désert, ce terme représente une fusion des deux cultures. En arabe, «Balaabeb» désigne un genre d'oiseau, le fait qui convient avec le sens exprimé par l'auteur, ainsi que la toponymie de «Babylone» renvoie à ce lieu de Mésopotamie, un des berceaux de la civilisation arabe.

Certes, le lecteur du Désert, jouit de ce lexique arabe. Outre que la richesse culturelle ajoutée au texte, il brise le silence du désert et invite le lecteur à mieux vivre et à sentir cette étendue de sable, riche de paysages avec la multitude de ses tribus qui sont les Gens de Nuages.

¹⁶⁵ Ibid., p 140

¹⁶⁶ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Op. Cit., p. 839

¹⁶⁷ J.M.G. Le C LEZIO, *Balaabilou*, Paris, Gallimard Jeunesse, Illustrations de George Lemoine, 1980, p. 7

de Shiva honorée par des sacrifices sanglants. Or, «*Zemzar*»¹⁵⁹ pourrait faire allusion à «*zem zem*», ce puits miraculeux dans la mosquée de la Mecque rappelant aux pèlerins la source que Dieu fait jaillir pour étancher la soif d'Ismaël. Parmi les prénoms «*Horriya*»¹⁶⁰, substantif à double sens, de culture arabe, signifie liberté et désigne également une femme très belle qui attend les élus au paradis selon la promesse faite par le Coran. Ce prénom donné à l'oiseau, est celui de «*Houriya*» dans *Poisson D'Or*, cette femme pale à Lalla son voyage en France, la pousse à continuer ses études de manière indépendante, afin d'avoir sa liberté, effectuant ainsi la signification de ce prénom. Désormais, «*Habib*»¹⁶¹ ce substantif indique l'aimé. Il révèle l'amour porté à ce cher oiseau. Quant à «*Cherara*»¹⁶², l'équivalent d'étincelle en français, il fait partie des prénoms de l'oiseau. C'est le symbole de la lumière qui brille. Enfin, Lalla est sûre d'avoir trouvé «*Haïm*»¹⁶³, le vrai nom de l'oiseau, suivi de sa traduction «*d'Errant*». Elle constate que c'est le nom du marin perdu auparavant, faisant ainsi allusion à la légende du juif errant, surtout que Haïm est un prénom répandu et connu dans la communauté juive.

Toutes les appellations de l'oiseau, justifient que l'onomastique est multi référentielle. Ces noms reflètent une profonde culture, d'autant plus que les éléments sociogéographiques du *Désert*, mènent vers une œuvre fortement marquée par la culture arabe. Ces noms montrent l'amour de cet oiseau, qui concrétise le prince de la mer, et mettent ainsi l'accent sur la communion entre l'homme et la nature. Es ser va aider Lalla à se transformer en cet oiseau et à flâner dans l'espace. Cette histoire ressemble à ce micro récit du roi maudit, qui souffre de la sécheresse dans son pays, après la condamnation d'un innocent.

Incontestablement, LE CLÉZIO est imprégné de la civilisation pharaonique. Le fait d'avoir recours à un voyageur égyptien qui connaît la magie, nous rappelle l'histoire de «*Joseph*» avec le roi d'Égypte, lors de son interprétation du rêve de la sécheresse. Qualifier l'émir par cet adjectif «*Mlaaoune*»¹⁶⁴, transcrit par sa phonétique arabe, suivi de sa traduction «*maudit de Dieu*», reflète l'état du roi. De là, vient l'inspiration de la mythologie pharaonique pour déchiffrer les talismans

¹⁵⁹ *Ibid.*, P. 161

¹⁶⁰ *Ibid.*, P. 160

¹⁶¹ *Ibid.*, P. 161

¹⁶² *Ibid.*, P. 160

¹⁶³ *Ibid.*, P. 161

¹⁶⁴ *Ibid.*, P. 138

du Maroc, venu faire des repérages en 1887, «*Camille Douls déguisé en marchand turc ...ce premier voleur d'images, qui écrivait son journal chaque soir*»¹⁵², afin d'enregistrer les découvertes sur cette terre.

L'anthroponymie de ces personnages, reflète l'aspect historique du *Désert*. Ces noms sont synonymes de l'occupation française du Maroc et de l'appropriation du bien d'autrui. Leur victoire finale n'est qu'une illusion, puisque les occidentaux n'ont pas anéanti les Hommes Bleus, ils n'ont pas bien estimé la vraie force du désert. Même sous l'occupation, le désert ne perd pas son âme, il n'appartient qu'à ses vrais gens de nuages.

En effet, dans le message onomastique de l'écrivain, il va de soi que les noms des hommes et de ceux des animaux vont de pair. En marchant toute seule, Lalla aperçoit un vol d'oiseaux. D'ailleurs, les diverses sources culturelles de l'héroïne, l'ont énormément influencées, dans sa tentative de savoir le vrai prénom de l'oiseau. Une personnification déguise ces oiseaux, qui sont d'après le vieux Naman, «*des esprits des hommes ... morts en mer dans une tempête*»¹⁵³. «*L'oiseau est pris comme symbole de l'immortalité de l'âme*»¹⁵⁴. Persuadée que la mouette est l'âme du prince de la mer, Lalla l'a appelée par plusieurs prénoms comme «*Souleïman*»¹⁵⁵, dont le choix coïncide avec l'histoire du prophète Souleïman qui a parlé à l'hippe. Une vraisemblance lie les événements dramatiques à ce prénom. Ainsi que «*Danieb*», connu par son épisode célèbre, jeté dans une fosse aux lions, le prophète a été épargné par les animaux. Daniel est le «*symbole de la mort tenue en échec, comme une préfiguration de la résurrection du Christ*»¹⁵⁶. Quant à «*Moumine*»¹⁵⁷, cet adjectif est déjà la transcription phonétique arabe, désignant un croyant, d'une grande foi religieuse, d'autant plus que «*Moumine*» évoque implicitement «*mouette*», ce genre d'oiseaux de mer.

En outre «*Kalla*»¹⁵⁸, cette paronomase avec «*Lalla*», a la même racine que «*Kalib*», cette divinité hindoue destructrice, une des épouses

¹⁵² Ibid., P. 358

¹⁵³ Ibid., P. 148

¹⁵⁴ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Op. Cit, P. 696

¹⁵⁵ Ibid., P. 149

¹⁵⁶ Robert -Jacques THIBAUD, Op.Cit, P. 83

¹⁵⁷ *Désert*, p. 148

¹⁵⁸ Ibid., P. 160

narrateur G. Estève, ce jeune homme, revient vers la maison de son enfance. Il essaie d'éloigner la propriétaire Marie Doucet de ce lieu de résidence, mais la vieille femme craint de quitter sa maison et le jeune garçon redoute la destruction de la villa. Gérard Estève voudrait bien aider la vieille femme, comme Paul Estève a fait avec Lalla.

Si les prénoms occidentaux des immigrants ont concrétisé l'aspect social des gens vaincus et marginaux qui raniment «La vie chez les esclaves», en revanche, les noms français évoquent l'occupation et la conquête du Maroc. Certes, la toponymie de ce lieu saharien exige une identité onomastique arabe. Toutefois, le nombre de noms français est beaucoup moins considérable que les arabes. Les occidentaux français sont schématisés par «Le général Moinier»¹⁴³. À la tête d'une colonne de deux mille soldats, il se dirigea vers le Nord pour arrêter les troupes de Ma el Aïnine. «Moinier» vient du substantif moine, désignant un religieux chrétien, et comme Le Clézio mentionne les occidentaux par «Chrétiens»¹⁴⁴, cette appellation paraît évidente. Quant au «colonel Mangin»¹⁴⁵, dirigeant quatre mille hommes, il est chargé par la France de mettre fin à la rébellion menée par les tribus sahariennes. Ce nom est lié d'origine au général français Mangin Charles¹⁴⁶, grand chef spécialisé en stratégie militaire de grande envergure, «des quatre bataillons du colonel Mangin venus par marche jusqu'à la ville rebelle d'Agadir ... vêtus des uniformes des tirailleurs Africains, Sénégalais, Soudanais, Sahariens...»¹⁴⁷, les mitrailleuses fauchent les hommes du désert, puis c'est le retour vers le Sud. En suivant le plan militaire dans l'horizon saharien, apparaissent les figures françaises du «gouverneur Coppolani»¹⁴⁸ et celle du «Mauchamp»¹⁴⁹. Le premier envoyé par le gouvernement français afin d'assujettir les troupes rebelles, «avait été assassiné en 1904 dans le Tagant»¹⁵⁰. Quant au second, directeur du dispensaire de Marrakech, il «avait été assassiné à Oujda en 1905»¹⁵¹. Enfin, vient le dernier personnage français, cet aventurier explorateur

¹⁴³ Désert, P.350

¹⁴⁴ Ibid., P37

¹⁴⁵ Ibid., P 406

¹⁴⁶ 1866-1925 il servit en Afrique et au Maroc en 1912, in Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert des noms propres, 1974, P. 1303

¹⁴⁷ Désert, P. 406

¹⁴⁸ Ibid., P. 351

¹⁴⁹ Ibid., P. 352

¹⁵⁰ Ibid., P353

¹⁵¹ Ibid., P.352

porteurs d'un prénom qui lui ressemble. Quelquefois, pour tracer profondément le portrait d'un personnage, Le Clézio a recours à l'ironie afin de renforcer la signification. Tel que le frère de Naman «*Asaph, appelé Joseph*»¹³⁷, «*Asaph*» renferme déjà deux allusions. En arabe, ce nom évoque le regret. Il propose à Lalla de travailler avec lui à l'épicerie. Vu son comportement cruel, Lalla refuse par méfiance. En français, sa prononciation plus proche de «*Joseph*», ce prophète «*fils de Jacob ... vendu par ses frères au pharaon d'Egypte*»¹³⁸, ressemblait ainsi à Radicz vendu par sa mère. Certes, Asaph n'a rien à voir avec l'attitude religieuse. Outre que Joseph, Lalla a rencontré un autre ami «*Daniel*», «*nom d'un prophète de la Bible*»¹³⁹. Exemple d'une simple silhouette, ce jeune africain amateur de musique, habite à l'hôtel où travaille Lalla. D'ailleurs, les personnages le clézien, ayant des dénominations de prophètes, reflètent la culture religieuse qui participe réellement à la formation du nom.

Cette société cosmopolite de Marseille formée des «*Maghrébins, Mauritaniens, Sénégalais, Juifs, Portugais, Espagnols, Italiens, Yougoslaves, Turcs, Arméniens, et des Lithuanien*s»¹⁴⁰, a été le champ qui a aidé l'onomastique à fleurir et à accroître dans *Désert*.

Comme les événements se passaient à Marseille, l'absence de l'origine française serait surprenante. Ainsi, la présence de «*Paul Estève*»¹⁴¹, ce personnage secondaire de court passage, couronné d'un nom typiquement français, a été l'exemple d'un homme généreux et serviable. Lalla tombée, il se précipitait pour lui donner un coup de main et lui offrir à manger. Il lui a même laissé son adresse, afin de pouvoir l'aider en cas de besoin. Paul Estève représente le modèle de la bonté dans la société, d'autant plus que les autres noms français cités symbolisent l'oppression des marocains.

Estève pourrait être inspiré de «*Maurice Estève, peintre français*»¹⁴², nom apparu deux ans après *Désert*, dans *Villa Aurore*, une des onze nouvelles du recueil *La ronde et autres faits divers*. La villa suscite la convoitise de quelques architectes et représentants de la mairie. Le

¹³⁷ *Ibid.*, P. 250

¹³⁸ Dictionnaire *Le Petit Robert*, P. 790

¹³⁹ *Ibid.*, P. 372

¹⁴⁰ *Désert*, P. 266

¹⁴¹ *Ibid.*, P. 263

¹⁴² Dictionnaire *Le Robert Illustré*, p. 524

à l'intérieur et à l'écart de la société moderne. Radicz incarne la figure marginale du gitan dans la société. Il est *«pauvrement vêtu avec un vieux pantalon taché et déchiré, des tas de vieux tricots enfilés les uns par-dessus les autres et un veston d'homme trop grand pour lui. Il est pieds nus dans des chaussures»*¹³¹. D'ailleurs, cette description d'extrême pauvreté de Radicz justifie le choix de ce prénom. L'appellation, ne manque pas de sens figuré clair, elle est apparemment inspirée du radis, cette plante quelquefois de couleur noire. D'autant plus, dans la locution familière, «n'avoir plus un radis, plus un sou», le radis évoque la pauvreté. Radicz ne trouvait pas sa place dans une société industrialisée, il a été obligé d'avoir recours à la violence. En outre, nous trouvons «Lino»¹³² le patron gitan, faisant ainsi partie de la même catégorie de Radicz. L'étymologie «Lino» vient du mot «linoléum»; genre de revêtement de sol, cette paronomase du nom nous mène à imaginer le chemin suivi par Lino. Il a probablement commencé comme un simple immigrant. Pour gagner sa vie, il a tout travaillé, depuis le revêtement de sol «Lino-léum», jusqu'à la possession de cet hôtel. Le Clézio nous décrit par ailleurs, le sort de beaucoup d'étrangers en France. Parmi les résidents de l'hôtel, M. «Ceresola», ce réfugié politique italien, un des amis de Lalla, il était *«un vrai maître charpentier venu d'Italie avant la guerre parce qu'il n'aimait pas Mussolini»*¹³³. L'appartenance de Ceresola à l'origine Italienne paraît lucide, suite à la paronomase¹³⁴ qui associe Ceresola et César, ce dernier n'a jamais figuré dans le roman. La racine espagnole laisse également ses empreintes sur «Rito», ce personnage marginal qui a commis des vols avec Radicz, ensemble ils ont volé une maison *«près du Prado»*¹³⁵, ce grand musée situé à Madrid.

Non seulement Lalla a toujours fréquenté de bons personnages secondaires, mais aussi il y avait des mauvais comme celui qui a essayé de l'agresser, «Gregori»¹³⁶ le yougoslave. Ce nom originaire de l'Europe de l'Est, est proche de «Grégoire», nom de plusieurs papes, en revanche, «Gregori» est l'antithèse des caractères des hommes de religion,

¹³¹ *Ibid.*, P. 259

¹³² *Ibid.*, P. 261

¹³³ *Ibid.*, P. 304

¹³⁴ «L'association se fait ici avec des termes non exprimés que le lecteur est invité à identifier» in Catherine FROMILHAGUE *Les Figures de Style*, Nathan, 1995, p. 24

¹³⁵ *Désert* p. 322

¹³⁶ *Ibid.*, P. 301

Si « Zora » reflétait l'antithèse de sa signification tendre, en revanche « *Yasmina* »¹²⁵, concrétisait la douceur, la nature pure de son prénom et de la couleur blanche du Jasmin. Aamma parlait à Lalla de cette bonne femme du chevrier qui a élevé Le Hartani délaissé tout petit par un étranger à côté d'un puits. Yasmina représente une vraisemblance entre le nom et sa désignation. « *Ikikr* », prénom d'origine berbère, « *ce qui veut dire pois chiche en berbère* »¹²⁶, ainsi s'appelle la fille dont le nom correspond au physique, à cause d'une verrue sur sa joue. Ce lexique s'ajoute à l'arabe, justifiant ainsi la pluralité culturelle de la communauté marocaine avec les berbères vivant à la montagne.

Même dans son style imagé, Le Clézio a eu recours aux comparaisons avec des anthroponymes qui renvoient aux connaissances de multiples origines culturelles en comparant ainsi la beauté de Lalla à « *Nefertiti* »¹²⁷, cette reine d'Égypte, renommée par sa beauté légendaire. Par cette antonomase, nous sommes face à une admiration menant l'écrivain vers un voyage au bout de l'ère pharaonique. Parcourant cette civilisation à travers Nefertiti, le destinataire se trouve diriger vers l'autre bout du monde avec cette civilisation amérindienne symbolisée par « *princesse Inca* »¹²⁸, qui fait profondément référence « *spatio-temporelle à l'empire d'Inca au Pérou dans le Sud de l'Amérique* »¹²⁹. Certainement, le recours à une anthroponymie de diverses formes de cultures exprime l'envie de Le Clézio d'un dépaysement loin de l'Occident.

Un des caractéristiques de ce dépaysement réside dans les prénoms. Dans son voyage, Lalla a croisé Radicz, Lino, Ceresola, divers passants étrangers de différentes origines, reproduisant une richesse anthroponymique marquée par la convergence paisible de cultures de tout temps et de tout lieu.

« *Radicz* »¹³⁰ ce gitan, mendiant noir vit dans un Bidonville près de la voie ferrée, fils de forain vendu par sa mère à un patron qui le force à devenir mendiant puis voleur. Il entretient avec Lalla une belle amitié, tous les deux sont déjà errants. En tant que gitan, il est capable de vivre

¹²⁵ *Désert* p.104

¹²⁶ *Ibid.*, P. 80

¹²⁷ *Ibid.* P. 326

¹²⁸ *Ibid.*, P. 327

¹²⁹ Dictionnaire Le Robert illustré, p. 977

¹³⁰ *Désert*, P. 285

similitude du mariage pour l'argent, cette pression exercée par Zohra sur Laïla et par Amma sur Lalla, unit les deux jeunes filles qui ont des prénoms si proches. D'ailleurs, Lalla pourrait être dérivé de Laïla .

L'«homme de la ville, habillé avec un complet veston gris à reflets verts»¹²¹, cette périphrase d'amplification désigne déjà ce prétendant, avec lequel Aamma voulait marier Lalla qui a fortement refusé ce mariage. Pour Le Clézio, Zora incarne toujours cette identité cruelle. Ainsi, la marchande de tapis battait «Mina, une petite fille de dix ans à peine maigre et chétive»¹²². «Mina», prénom dérivé de l'adjectif minable, exprime l'état lamentable de cette misérable. Un parfait réalisme peint l'anthroponyme Mina. D'ailleurs, Lalla par sa grandeur d'origine, n'a pas pu supporter l'injustice. Elle s'est révoltée contre Zora pour défendre cette petite. L'image de ce personnage exploité, humilié portant le même prénom « Mina », se trouve également dans Terra Amata.¹²³

Ainsi, l'anthroponymie reflète l'image de la femme exploitée, soumise à toute souffrance pour gagner sa vie. Les prénoms féminins sont reliés aux événements dramatiques. Cependant, Le Clézio décrit les femmes ballottées entre deux sociétés, celle des nomades vivant dans les montagnes avec leur mode de vie dure et difficile et celle des sédentaires vivant dans les villes avec leur mode de vie aisée. Tel était le cas de Lalla, émerveillée par les noms de villes, partie vivre à Marseille où elle oscille désormais entre l'univers des serviteurs et celui des maîtres, ou entre la ville et le désert.

Rencontrer les mêmes prénoms, est un phénomène habituel chez l'écrivain qui confirme «j'ai rencontré des femmes dont j'ai fait les portraits à répétitions dans certains de mes livres qui étaient intermédiaires entre deux mondes: un monde archaïque et moderne, ou ces portraits de femmes doivent correspondre à la réalité de cette époque, mènent vers un autre type de culture, y compris dans le monde occidental où elles conduisent à un monde de liberté, d'harmonie dans un monde rationnel»¹²⁴.

¹²¹ Désert, P. 180

¹²² Ibid., P. 177

¹²³ J. M. G. Le Clézio Terra Amata, Paris, 1967, P.108

¹²⁴ Gérard de Cortanze, J.M.G Le Clézio Vérité et Légendes, Editions du Chêne, 1999, PP.154-155

s'interprète tout seul. Lalla n'a jamais connu sa mère, mais en difficulté, quand elle sentait le besoin de son appui, elle l'appelait par «*oummi*»¹¹¹. Ce lexique arabe désignant «ma mère», outre sa richesse culturelle, aide le lecteur à se débarrasser de son état de spectateur, l'invite à pénétrer ce vrai monde du roman.

Parmi les noms de femmes, figure «*Lalla Meymuna*»¹¹², «*sainte hautement vénérée au Maghreb*»¹¹³. Même si elle n'a été citée qu'accompagnée de son mari cheikh Ma el Aïnine sur son lit de mort, néanmoins le choix de cet adjectif «*Meymuna*» signifiant «*bénéfique*»¹¹⁴, est relatif au sacré ainsi qu'à son époux. Ce nom enrichit les différentes qualités du personnage.

A Marseille, Lalla travaillait chez «*Zora*»¹¹⁵ qui dirigeait une manufacture de tapis. Lalla vit avec dégoût cette femme battre les ouvrières. Certes, ce substantif «*Zora*» désignant une fleur, est contradictoire avec le caractère de ce personnage. La fleur est normalement radieuse, «*symbole de l'amour, de l'harmonie*»¹¹⁶, «*souvent de couleur blanche*»¹¹⁷. Par contre Zora est «*très pâle*»¹¹⁸, «*grande vêtue de noir, tient dans ses mains grasses une baguette souple avec laquelle elle frappe les petites filles qui ne travaillent pas bien*»¹¹⁹. Certains anthroponymes donnent à réfléchir sur l'ironie qui oppose la signification du nom, à la réalité de son rôle dans le roman.

Ce prénom, «*Zora*» a été repris par Le Clézio, dix-sept ans après *Désert*, dans *Poisson d'Or* en ajoutant la lettre H, pour devenir «*Zohra*». Elle représentait le rôle d'une femme méchante qui maltraitait Lalla. Ainsi, l'héroïne dit: «*je me suis souvenue de Zohra, de son mari, de leur appartement où ils m'avaient enfermée pendant des mois*»¹²⁰. La méchanceté, rapproche «*Zohra*» dans les deux romans. La

¹¹¹ *Désert*, P. 143

¹¹² *Ibid.*, P. 377

¹¹³ Anne Marie SCHIMMEL, *Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam*, Editions du Cerf, 1996 P. 523

¹¹⁴ Ahmed Ben Mohamed Ben Ali Al Moukri Al Fayoumi, *Réalisation de Abd El Azim ASHENAOU, Dictionnaire Arabe Al Mosbah Al Mounir*, Dar El Maaref, 1977 P. 682

¹¹⁵ *Désert*, P. 167

¹¹⁶ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Op. Cit.*, P. 447

¹¹⁷ Ahmed Al FAYOUMI, *Op. Cit.*, P. 258

¹¹⁸ *Désert*, P. 176

¹¹⁹ *Ibid.*, P. 177

¹²⁰ *POISSON D'OR*, P. 119

d'oncle maternel de la grand-mère de Nour»¹⁰¹ et Lalla issue du peuple «Touareg»¹⁰², était de la «famille du grand Ma el Aïnine»¹⁰³. En arabe, nous trouvons que le prénom est suivi de celui du père, du grand-père, et ensuite vient le patronyme, qui constitue l'identité familiale. Dès son enfance, l'homme est appelé par un surnom. Telle était une coutume arabe bien connue, ce mécanisme trouve son écho dans Désert par plusieurs exemples comme «Moulay Ahmed ben Mohamed el fadeh»; appelé Ma el Aïnine, Ibn Haouari, Ibn Obald, et le saint «Abou Mohamed Abdelaziz Ath Thobba»¹⁰⁴, ce surnom évoquant déjà le pardon.

Certes, cette approche onomastique est un enrichissement culturel énorme, étant donné que chaque nom est le porte-parole d'une histoire incrustée dans la civilisation islamique et arabe. Par ailleurs, un tableau considérable de noms propres¹⁰⁵ anime Désert. Le nom du grand cheikh «Lahoussine»¹⁰⁶, à la tête d'un groupe de guerriers, a un rapport implicite avec le petit fils du prophète Mahomet. En outre, «bel Abbas», ce nom nous rappelle «Al Abbas», l'oncle paternel du prophète et son rôle important dans l'histoire islamique, de son descendant vient l'état Abbaside qui a gouverné une longue période. Parmi ces seigneurs, nous trouvons aussi «Ilias»¹⁰⁷, «personnage biblique mentionné par le Coran comme un des prophètes ou nabi»¹⁰⁸.

Effectivement, Désert n'est pas un champ exclusif des noms masculins, ce roman est animé par un vrai panorama d'anthroponymie féminine. «Hawa»¹⁰⁹, la mère de Lalla, ce nom écrit en français par sa phonétique arabe, signifie Ève la première mère sur terre. Identifiable, ce nom mis en relief sans traduction, désigne «la première femme, la mère du genre humain formée par Dieu»¹¹⁰. Hawa évoque toute une signification de valeur maternelle, cachée derrière ce nom qui

¹⁰¹ Ibid., P.50

¹⁰² « Touareg signifie les reprouvés de Dieu. Le singulier est targui pour un homme et targua pour une femme » in Michael MARTIN *Déserts d'Afrique*, éditions de la Martinière, 2000, P. 25.

¹⁰³ Désert., P.164

¹⁰⁴ Ibid., P. 62

¹⁰⁵ Ibid., PP. 62-63

¹⁰⁶ Ibid., P. 234

¹⁰⁷ Ibid., P. 61

¹⁰⁸ Dominique et Janine SOURDEL, Op. Cit., P. 265

¹⁰⁹ Désert, P. 83

¹¹⁰ Dictionnaire Encyclopédique Universel, P. 480

parfaite fusion avec les animaux et les plantes, Le Hartani est une partie intégrante du monde, les bêtes ne le craignent pas, il les dirige sans les frapper en sifflant. Outre son nom, sa description physique est en relation avec la nature, « *il est long et mince comme une liane* »⁹⁶, « *vif et léger comme un lévrier* »⁹⁷. «Hartani» apprend à Lalla les secrets du désert, il est son initiateur et son guide dans ce toponyme sacré. «Neuf ans après Désert, nous trouvons «Hartani» parmi les personnages du Printemps et autres saisons. En effet, ce nom représente une réelle concrétisation des qualités conciliantes de l'être humain au monde.

Autre type significatif du désert, «Nour» cet homme appartient à la civilisation nomade des Hommes Bleus. Il était obligé de s'enfuir devant l'armée française à travers le Sahara jusqu'au Sud Marocain. Ce substantif signifie lumière, « *symbolise constamment la vie, le salut, le bonheur accordés par Dieu, qui est lui même la lumière* »⁹⁸, ainsi il dissipe les ténèbres de la nuit et guide les gens en difficulté. «*Nour, le fils de l'homme au fusil ... son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient et la lumière de son regard était presque surnaturelle* »⁹⁹. Ainsi l'allure de Nour unit la force physique et la paix intérieure de son visage serein. Tous les deux, Nour et Lalla ont en commun une lumière surnaturelle. C'est déjà par la puissance de son regard, que Nour a voulu aider son guide spirituel Ma el Aïnine lors de sa mort. «*Nour regarde le vieil homme de toutes forces, comme si son regard pouvait ralentir la marche de la mort* »¹⁰⁰. Comme le sens symbolique de la lumière est né de la contemplation de la nature, «Nour» se révèle corrélatif avec ses qualités personnelles. Il donne l'exemple d'une parfaite fusion avec l'univers, il adore contempler les étoiles illuminant constamment la nuit comme son prénom. Parlant du désert et de ses hommes avec leur civilisation naturelle originelle, Le Clézio a harmonieusement présenté la désignation de ses personnages en relation directe avec les éléments cosmiques.

A travers l'onomastique dans *Désert*, Le Clézio a sincèrement transmis la conception marocaine des noms. Respectant la tradition arabe qui s'intéresse à la généalogie, l'auteur a suivi cette lignée en introduisant ses deux héros: Nour et Lalla descendants d'Al Azrak,

⁹⁶ Ibid., P.101

⁹⁷ Ibid., PP.105-106

⁹⁸ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Op. Cit., P. 585

⁹⁹ *Désert.*, P 9

¹⁰⁰ Ibid.. P 378

les eaux »⁸⁶, il « *but à la source même de la vie* »⁸⁷. Connaissant le secret de la vie et du pardon, le nom d'« El Khadir » évoque la qualité de la dureté associée avec le vert, il est le symbole d'espoir et de résistance pour les guerriers dans *Désert*. « El Khadir » par ses miracles, paraît primordial comme l'eau dans ce lieu désertique.

Parmi les hommes du désert, nous rencontrons ce personnage mystérieux « *Es ser, le secret* »⁸⁸. Afin que le sens de ce substantif, n'échappe pas au lecteur français, le romancier le suit d'une traduction. Créature née des hallucinations de Lalla, Es ser, est une incarnation du désert, ce lieu d'une vérité spirituelle qui, pour être atteinte exige la purification de l'âme. Le symbole du désert, « *cette étendue superficielle, stérile sous laquelle doit être cherchée la Réalité* »⁸⁹, s'accorde vraisemblablement avec la ressemblance entre la conception du désert et celle du secret. Ainsi Es ser, résume la quintessence du désert. D'après la signification de son nom, Lalla pourra évidemment lui faire confiance, son « *regard est comme la lumière du soleil qui entoure et protège* »⁹⁰. Il lui apparaît, quand elle a vraiment besoin de lui, pendant les moments les plus difficiles, il est sa délivrance. Ayant le désert en lui, Es ser communique aisément avec la nature. Il a le vrai sens de la liberté. « *Il faut qu'il soit seul dans le vent, seul comme un oiseau suspendu dans le ciel* »⁹¹. Ayant toutes les qualités qui reflètent la tranquillité, Es ser, est « *la voix du vent, la voix de la mer, du sable, la voix de la lumière qui éblouit* »⁹².

Le nom traduit ses caractéristiques, tel que « *Hartani* »⁹³, ce substantif signifie le laboureur de la terre. Cet ami de Lalla est un jeune berger, son entourage le considère sourd, muet, pourtant il entend « *bondir un lièvre à l'autre bout d'une colline* »⁹⁴, il parle aux « *essaims d'abeilles, en sifflant entre ses dents, en les guidant avec ses mains* »⁹⁵. Cette infirmité positive l'aide à voir clair, ce personnage hors du commun effectue une

⁸⁶ CHEVALIER, GHEERBRANT, Op.Cit., P. 1003

⁸⁷ *Désert*, P. 61

⁸⁸ *Ibid.*, P. 88

⁸⁹ CHEVALIER et GHEERBRANT, Op. Cit. p.349

⁹⁰ *Ibid.*, P.86

⁹¹ *Ibid.*, P.8

⁹² *Ibid.*, P.111

⁹³ *Ibid.*, P. 101

⁹⁴ *Ibid.*, P. 102

⁹⁵ *Ibid.*, P. 104

par « *les gens du ciel* »⁷⁸, il prit le pouvoir après l'échec de Moulay Hafid. Avec ses guerriers à cheval, il a été vaincu par les français à Bou Denib et à Agadir. Dans un milieu où des combattants luttent pour avoir leur liberté, il est évident d'avoir recours aux substantifs, soleil pour son rayonnement d'espoir et lion pour son audace.

Quant à « Moulay Hafid », ce visage historique du *Désert*, il est « *de Commandeur des Croyants* »⁷⁹ au Maroc, mais au pouvoir, il n'a pas pu faire face à l'occupation occidentale. « Hafid », ce nom sous forme d'adjectif a deux significations : celui que Dieu garde et qui apprend par cœur, l'appellation correspond bien avec la sémiotique du nom, surtout qu'il avait reçu l'acte d'allégeance de Ma el Aïnine.

En fait, les gens du désert ont vécu l'amertume de l'occupation. Face aux conquérants, ils n'avaient qu'à demander l'aide aux seigneurs connus par leurs miracles providentiels, ainsi que « *Sidi Belkheir qui tira du lait d'un bouc* »⁸⁰. Le substantif « Elkheir » signifie déjà le bien. La bonté de cet homme de charité, assure son prodige effectué miraculeusement comme « *Sidi Ahmed al Haroussi qui répara une cruche cassée* »⁸¹. Nous pouvons constater la correspondance entre le signifié de ces noms et la qualité de leurs personnages. D'ailleurs, ce seigneur est l'ancêtre qu'on rencontre dix-sept ans après *Désert* dans *Gens des Nuages*. Il est de même pour « *ech Cheikh el Kaamel, le parfait* »⁸², là aussi LE CLÉZIO nous transmet simultanément le signifié exact de « al Kaamel », un des noms de Dieu par l'adjectif « le parfait ».

Quant à « El Khadir », cet adjectif signifiant le vert, est un « *nom d'une figure vénérée et populaire en milieu musulman ... considéré tantôt comme un prophète tantôt comme un saint* »⁸³, c'est lui l'« Envoyé de Dieu », « l'initiateur »⁸⁴, il montre aux gens la voie de la vérité. Il est « *connu spécialement pour demander la pluie* »⁸⁵. Un jour, dans son chemin au désert, un poisson sec à la main, il le plonge dans l'eau d'une source qu'il avait trouvée, il reprit vie. Ainsi, on l'associe à l'océan, « *aux dieux des fleuves ... il règne sur la végétation comme sur*

⁷⁸ *Ibid.*, P. 61

⁷⁹ *Ibid.*, P. 342

⁸⁰ *Ibid.*, P. 63

⁸¹ *Ibid.*, P. 62

⁸² *Ibid.*, P. 63

⁸³ Dominique et Janine SOURDEL, *Dictionnaire historique de l'Islam*, PUF, 1996, P. 473

⁸⁴ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Op. Cit.*, P. 552

⁸⁵ SOURDEL, *Op. Cit.*, P. 474

l'intérêt accordé par Le Clézio à la géographie, cette science tient notamment une place considérable dans ce roman. D'autant plus que Idriss, est le nom d'un prophète, ce qui paraît normal dans la mesure où la mère de Ma el Aïnine « *était de la lignée du prophète* »⁷². De multiples connaissances, forgent ainsi le nom propre comme l'histoire, la géographie, et la religion.

Parmi les personnages qui animent le monde du Désert, nous trouvons les fils de Ma el Aïnine: Moulay Hiba, Moulay Sebaa et Mohamed Ech chems, « *le Soleil symbole universel du roi* »⁷³. Quant à Moulay Hiba, « *Ahmed ed Dehiba, celui qu'on appelle la parcelle d'or* »⁷⁴, Le Clézio suit le nom du roi des hommes bleus du désert, « *Dehiba* » par une traduction. L'anthroponymie du nom, fait allusion aux caractères précieux de cet homme ressemblant à l'or. Cette dénomination significative du fils aîné de Ma el Aïnine « *Moulay Hiba* », correspond dans la culture arabe à une vénération mêlée de crainte et de respect. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les gens le considèrent comme leur « *vrai roi* »⁷⁵, par conviction et par amour. D'ailleurs, le rapprochement de sons entre « *Hiba* » et « *Dehiba* » crée déjà une paronomase.

Évidemment, « *Ed Dehiba, parcelle d'or* » va de pair avec « *Mohamed Ech Chems, le Soleil* »⁷⁶, ce dernier interprété par sa traduction engendre un effet expressif, traçant ainsi une unité onomastique romanesque. L'or et le soleil, comme la brillance et la lumière, sont les référents qui constituent la double face de ces deux personnages. « *Ech Chems* » est un substantif façonné par la communion de l'homme au monde, « *Ed Dehiba* » est également lié aux éléments cosmiques, étant donné que l'or se trouve caché sous terre. Pour les guerriers du désert, ils représentent la fidélité et la grandeur.

D'ailleurs, le nom chez Le Clézio, est d'une grande importance, il anime le rôle de son personnage, tel est le cas de « *Moulay Sebaa, le lion* »⁷⁷, roi des terres du Sud. Afin de lutter contre l'occupation occidentale, les hommes du désert ont besoin de beaucoup de témérité, inspirée d'un chef audacieux comme le lion symbole du courage. Élu

⁷² *Désert.*, P.343

⁷³ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT Op. Cit., P. 892

⁷⁴ *Ibid.*, P. 35

⁷⁵ *Ibid.*, P. 60

⁷⁶ *Ibid.*, P. 343

⁷⁷ *Ibid.*, P. 342

nature ne le présente généralement que fait de transparence »⁶⁴, cette définition correspond à cet homme bleu, Al Azrak en pleine harmonie avec la nature. Il est une partie intégrante de ce cosmos. L'Homme Bleu, cette métonymie renvoie à celui qui « ...savait commander au vent et à la pluie, celui qui savait se faire obéir de toutes les choses, mêmes des cailloux et des buissons »⁶⁵. Doué d'un pouvoir céleste de savoir parler aux animaux, aux guêpes, et aux abeilles sauvages, « car il était leur maître, il connaissait les paroles qui les apprivoisent »⁶⁶. Ainsi, s'avère la relation étroite entre le nom et les éléments cosmiques, un aspect remarquable dans *Désert*. Le Clézio confirme « Je voudrais faire de la musique avec les mots pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule, du feu qui crisse, des roches et des cailloux de la mer »⁶⁷.

Désigné pour être saint, Ma el Aïnine a non seulement les facultés morales qui le rendent capable d'effectuer sa mission, mais aussi les qualités physiques. D'une « silhouette blanche de vieil homme immobile »⁶⁸, il laissa ses habits bleus, ce bleu associé à la spiritualité, à la vérité et à l'immortalité, est déjà la « couleur du manteau de la Vierge Marie ... Jésus est aussi représenté avec un habit bleu lorsqu'il prêche »⁶⁹. Par cette tenue, Le Clézio donne à Ma El Aïnine l'aspect de la sagesse transcendante. Ainsi, cet ascète hiératique se vêtit de son manteau en laine comme les mendiants. Pour ne pas le confondre avec ces gens, Dieu lui a gardé la couleur bleue dans son visage et ses mains, de là vient son appellation « Al Azrak, l'Homme bleu ».

Ma el Aïnine est le personnage charismatique qui par sa prévoyance et sa méditation guide les hommes du désert. Aïeul de Hawa et de Lalla, maître de Nour, il est le fils de « Moulay Idriss »⁷⁰. Le choix de cet homme bleu « Idriss », « grand géographe célèbre »⁷¹, est lié à

⁶⁴ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Robert LAFFONT, Paris, 1995, P.129

⁶⁵ *Ibid.*, P. 168

⁶⁶ *Ibid.*, P. 169

⁶⁷ Bruno VERCIER et Jaques LECARNE, *La Littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1982, p. 303

⁶⁸ *Désert*, P. 38

⁶⁹ Michel CAVENZE, *Op. Cit.*, P. 84

⁷⁰ *Ibid.*, P. 343

⁷¹ *Dictionnaire le Robert Illustré*, P. 724

la récitation de Ma el Aïnine « *Houwa! Lui !... Hayy !... Vivant !* »⁵⁶, nous nous trouvons face à une image des gens galvanisés pendant le « dzikr »⁵⁷, « *en secouant la tête et en levant les paumes des mains vers le ciel* »⁵⁸. Comme son habitude, l'écrivain a employé le mot en arabe, suivi par la traduction. Le Clézio a un savoir approfondi de la culture musulmane qui a influencé sa description du dzikr et des rites religieux.

Ce cheikh guerrier venu du sud, traverse le désert avec ses fidèles afin de trouver une nouvelle terre promise pour les « Hommes Bleus » vaincus par les conquérants occidentaux, cette terre « *où nous ne manquerons de rien, là où ce sera comme le royaume de Dieu* »⁵⁹. Il représente le guide spirituel qui pourrait emmener ses disciples « *les Berik-Allah* », ce complément de nom d'aspect religieux, or « *ceux qui ont reçu la bénédiction de Dieu, les Bénis de Dieu* »⁶⁰ vers la liberté souhaitée.

Al Azrak, l'Homme Bleu, une fois de plus le nom est suivi de sa traduction par l'adjectif bleu, reflétant ainsi l'origine noble d'après « *la métaphore sang bleu* »⁶¹, « *Les hommes Bleus nom associé à la fois à la noblesse de leur attitude et à la crainte que nourrissaient à leur égard les autres populations, particulièrement sédentaires* »⁶².

Toutefois, le désert émet à l'esprit une connotation de teinte normalement jaune par son sable, en revanche la couleur bleue, couleur du ciel, de la mer, est justifiée car elle unit les deux partenaires: le désert et ses hommes bleus. « *Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin car il n'y a rien qui arrête la vue. Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur* »⁶³. Le romancier a justement choisi la couleur de l'environnement pour ses hommes.

Même les nuances de couleur, jouent un rôle principal dans le choix des noms propres. « *Le bleu est la plus immatérielle des couleurs: la*

⁵⁶ *Ibid.*, P. 64

⁵⁷ *Ibid.*, P. 54

⁵⁸ *Ibid.*, P. 58

⁵⁹ *Ibid.*, P. 217

⁶⁰ *Ibid.*, P. 355

⁶¹ Dictionnaire Le Robert Illustré, P. 164

⁶² Michel CAZENAVE, Encyclopédie des symboles, la pochothèque, le livre de poche, 1996, p 85.

⁶³ *Désert*, P. 169

correspondent au rôle des actants et suscitent des réflexions utiles aux événements romanesques.

Ainsi, une figure significative se trace d'après « *Moulay Ahmed ben Mohamed el fadel celui qu'on appelait Ma el Aïnine, l'eau des yeux* »⁴⁸. En analysant étymologiquement la dénomination de ce personnage, nous remarquons qu'elle est formée d'un substantif « Ahmed ben Mohamed » et d'un adjectif « el fadel » qui signifie le vertueux grâce à tout le bien qu'il fait aux gens, c'est un homme « *juste, il ne servait de son pouvoir que pour faire le bien* »⁴⁹. Quant au surnom « *Ma el Aïnine, l'Eau des yeux* »⁵⁰, il lui est donné par sa mère, suite à ses larmes de joie après sa naissance. Nom suivi d'une traduction, ce groupe de mots « eau des yeux » exprime la valeur du cheikh dans son entourage, il est considéré comme une source de rayonnement, et de vie. C'est par l'eau des yeux que l'homme peut voir, il est donc vital et primordial. Et comme les événements du roman se passent dans le désert, le lecteur pourrait bien estimer l'importance de l'eau dans ce milieu. L'appellation de Ma el Aïnine vient de son pouvoir qu'il a reçu de Dieu « *le miracle de la source d'eau qu'il a fait jaillir sous un rocher* »⁵¹ auprès de la vieille femme qui n'en trouvait pas. La source est devenue une fontaine et les gens sont venus de tous les coins pour goûter son eau. Il est « *le maître du désert, celui qui savait faire naître l'eau sous les pierres du désert* »⁵², comme El Khadir Déjà, ce don miraculeux de Ma el Aïnine confirme la conception de son anthroponyme. L'inversion de son nom par « *les yeux de l'eau* »⁵³ est une métaphore qui renforce le sens. Connue par ses talents thaumaturges, L'Homme Bleu, c'est le guérisseur qui « *avait reçu le pouvoir de guérir avec ses mains* »⁵⁴, il a effectivement rendu la vue à un aveugle. D'une nature sereine et pieuse, il prend ses décisions en se dirigeant vers le ciel.

Sans doute, les éléments sociogéographiques du Désert mènent vers une œuvre fortement marquée par L'Islam. Ainsi, Al Azrak enseigne aux gens « *La sunna* »⁵⁵, cette voie du prophète Mahomet. Avec

⁴⁸ Désert, P. 84

⁴⁹ Ibid., P. 169

⁵⁰ Ibid., P. 33

⁵¹ Ibid., P. 115

⁵² Ibid., P. 170

⁵³ Ibid., P. 411

⁵⁴ Ibid., P. 170

⁵⁵ Ibid., P. 115

peur »⁴³. Forcément, elle n'est pas à l'aise avec ce mot, qui lui annonce l'arrivée du policier. Pour les nomades comme Aamma, ce titre sédentaire désigne l'homme de la civilisation moderne, symbole du choc culturel. Quant à « *Mademoiselle* »⁴⁴, ce titre suggère l'allure citadine qu'attribue l'homme de la ville à Lalla. Autres titres relatifs à l'occupation, « *colonel* »⁴⁵ et « *général* »⁴⁶, celui qui commande en chef, tous les deux désignent les conquérants occidentaux de l'armée. Ces actants représentent, pour les hommes du désert, l'oppression et l'injustice.

Incontestablement, la fonction des personnages impose parfois le nom, comme « *Christof le marin* ». L'identité de cet homme évoque à l'esprit l'image du navigateur Christophe Colomb. La conformité du choix du prénom est liée à la même nature du travail des deux « *Christophe* », mettant ainsi en évidence l'envie du jeune voyageur Le Clézio d'être marin.

Outre les titres, le décor dans lequel l'action se passe, la description du personnage, le romancier dispose d'un autre moyen pour donner au lecteur une reconnaissance de son héros qui repose non seulement sur les indications que le texte fournit, mais aussi sur un fond culturel commun. Il s'agit du nom du personnage. Toutefois, la désignation du personnage par son nom ou son prénom introduit une nuance d'intimité entre le héros et le lecteur. C'est d'autant plus vrai que l'utilisation d'un prénom seulement en quelque sorte, incite le destinataire à devenir l'un des proches du personnage, puisque cet unique prénom lui suffit à le reconnaître. Dans ce sens, l'onomastique peut servir le projet d'ensemble de l'écrivain.

D'ailleurs, on ne peut jamais nier la sémiotique du nom propre et son importance pour tracer les caractères d'un personnage romanesque. « *Au-delà de la simple désignation, le nom propre se prête à divers usages, servant tour à tour de paravent identitaire, de principe d'interprétation, de référent crypté ou générateur textuel* »⁴⁷. Dans la culture arabe, le nom désigne toujours un sens. Désert avec ses multiples noms de personnages, est une vraie concrétisation des anthroponymes, qui

⁴³ Ibid., P.267

⁴⁴ Ibid., P.262

⁴⁵ Ibid., P.406

⁴⁶ Ibid., P.350

⁴⁷ Martine LEONARD, Elisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Le texte et le nom*, Montréal, 1996

confrérie ou un chef politique »³⁶. De même, « *Sidi* »³⁷ est attribué dans la culture arabe aux hommes instruits et respectables, c'est une désignation décernée à une personne vertueuse assez âgée. Il équivaut à maître ou seigneur, l'auteur l'a transmis au lecteur ingénieusement en implorant « *la bénédiction de tous les seigneurs de la terre, de la mer et du ciel, Sidi Abderrhaman...* »³⁸. Lorsque Naman racontait à Lalla l'histoire de Leila, la fille de l'émir d'une grande ville d'Orient, il nous menait vers une autre désignation. C'est « *émir* »³⁹, titre donné au chef du monde arabe, ce personnage tire son prestige de son travail et de sa fortune.

Ostensiblement, la hiérarchie sociale arabe n'est pas restreinte sur le monde masculin, elle s'élargit pour atteindre le milieu féminin. *Désert* est une vraie incarnation des deux axes. D'ailleurs, « *Lalla* » signifie dame, elle mérite une place d'honneur parmi les femmes arabes. « *Chérifa* » est une femme d'ascendance noble, remontant même jusqu'au prophète, « *Lalla Hawa fille d'une Chérifa* ».⁴⁰ Le Clézio tient à montrer l'origine sublime de son héroïne, cette racine qui représente une source de fierté entre les tribus arabes. Outre la classe noble, figure une classe modeste incarnée par « *Aamma* »⁴¹, titre utilisé pour désigner la sœur du père. Il exprime le respect aux femmes âgées arabes, évoquant un lien de parenté spirituel. Lalla a été recueillie par Aamma, sa tante qui l'a élevée, elle lui a toujours raconté les histoires du passé prestigieux de ses ancêtres. Ces récits ont contribué à connaître ses racines et à maintenir la liaison entre le passé et le présent. Ainsi, l'utilisation de ces titres arabes expressifs, arrache le lecteur à son statut d'étranger au milieu, aux événements et le rapproche des personnages et du contexte romanesque. L'identité onomastique, reflète d'une manière profonde la culture de la société.

En effet, le regard des hommes du désert vers les titres français, est synonyme de méfiance et de doute. Ainsi, « *Monsieur* »⁴² ce titre est prototype d'autorité pour Aamma, « *elle dit Monsieur quand elle a*

³⁶ ROBERT-JACQUES THIBAUD, *Dictionnaire des Religions*, Maxi Poche Références, Paris, 2000, P. 70.

³⁷ *Désert*, P. 63

³⁸ *Ibid.*, pp. 62-63

³⁹ *Ibid.*, P. 139

⁴⁰ *Ibid.*, P. 84

⁴¹ *Ibid.*, P. 249

⁴² *Ibid.*, P. 268

Jérusalem »³². La musique et la danse servent à bien intégrer les individus dans la communauté, et les aident à se libérer surtout en citant un endroit cher à tous les arabes « le Kouds ». Ces noms de chanteurs, sont les interprètes de l'histoire et de la civilisation du lieu du monde arabe.

Incontestablement, le lieu crée la civilisation. Notamment dans le désert, où les éléments de la nature existent clairement, il est évident que la culture des hommes s'harmonise avec le cosmos. A priori, la toponymie traduit la civilisation; c'est l'histoire de la terre, comme l'anthroponymie qui interprète l'histoire des hommes. Ce sont d'ailleurs les deux faces de la civilisation, et par conséquent les deux supports de l'onomastique. Mais, l'étude des noms propres, est liée aux multiples titres qui caractérisent la hiérarchie de la société arabe dans *Désert*.

Le réseau de signification onomastique comprend les patronymes, les prénoms et parfois les titres. Le nom pourrait ainsi refléter la profession, l'origine géographique, le lien familial et les différentes classes sociales.

Concrètement, les événements du *Désert* se passent dans une communauté marocaine, ce qui rend la fréquentation usuelle des titres arabes évidente. Le destinataire se trouve face à une vaste gamme honorifique, hiérarchique introduite par Le Clézio sans traduction. Au fur et à mesure des situations, le lecteur se familiarise avec ces titres étrangers et assimile leurs significations intrinsèques.

Ainsi, « Moulay »³³ titre d'une personnalité religieuse, à qui l'on s'adresse oralement ou par écrit. La description angélique de Moulay, « ...on ne peut pas avoir peur quand il arrive silencieusement comme surgit du désert. Son regard est plein de bonté, sa voix est lente et calme, son visage resplendit de lumière...comme s'il savait déjà ce qui doit venir dans l'avenir, et qu'il connaissait le secret des destinées humaines »³⁴, cette allure donne l'impression qu'il s'agit d'un homme de religion de grande influence publique. A l'instar de « cheikh »³⁵, un vieux ou un chef de tribu, « Dans l'Islam, terme de respect de caractère religieux donné à certains docteurs ou savants, à un maître spirituel, un chef de

³² J.M.G Le Clézio, *Poisson d'or*, Gallimard, 1997, P.14

³³ *Désert*, P. 33

³⁴ *Ibid.*, P. 116

³⁵ *Ibid.*, P. 33

topographie remarquable des rues de Marseille, est inscrite dans un contexte socio-historique, qui concrétise ainsi le grand phénomène de l'immigration maghrébine en France. D'après Lalla, Le Clézio transmet au lecteur son microcosme de la société, et sa conception de la ville occidentale assimilable à la chute et au gouffre « *Il y a tant de haine et de désespoir dans cette ruelle comme si elle descendait sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fond, sans jamais s'arrêter* »²⁷. Certes, ce sont toujours les étrangers pris dans ce piège.

La toponymie joue non seulement un rôle vital dans l'enchevêtrement des événements romanesques, mais aussi représente une source d'inspiration des chants qui reflète la culture et la civilisation de la communauté. L'appartenance de l'homme à un lieu, est un rattachement lié à ses racines, il dépasse l'idée concrète des limites géographiques pour atteindre le côté abstrait chez l'individu. C'est dans ce contexte, que prennent place les chants du Sud d'Aamma, certains dans la langue des chleuhs; cette population berbère, sédentaire du Maroc « *des chants d'Assaka, de Goulimine, de Tan-Tan* »²⁸. Ces noms proviennent déjà de vraies régions marocaines. Également, Lalla garde au fond d'elle-même, sous forme d'histoires et de chansons, sous forme d'une particulière intimité avec la nature, le souvenir de ses ancêtres nomades qu'elle n'a jamais connus. Dans son voyage de retour vers ses racines, elle fredonnait la chanson chleuh de sa mère qu'elle aimait tant « *Médi-ter-ra-né-é* »²⁹, évoquant ainsi la mer.

En effet, le chant des hommes du désert, est un rite qui contribue à établir la communion entre l'homme et l'univers par le rythme du mouvement. Nour entendait chanter « *une chanson andalouse* »³⁰, venant sans doute de l'Andalousie au sud de l'Espagne, proche du Maroc. Lalla, à la cité aime entendre l'« *interminable chanson égyptienne* »³¹. Il n'est pas étrange d'évoquer la musique égyptienne bien appréciée dans tous les pays arabes. Ainsi, Lalla Asma apprend à Laïla la musique arabe dans *Poisson D'or*, elle lui fait écouter les disques des chanteurs de « *Oum Kalsoum, Said Darwich et surtout ... Fayrouz qui chante ya Koudsou et Lalla Asma pleurait quand elle entendait le nom de Jérusalem* »³². La musique et la danse servent à bien

²⁷ *Ibid.*, P. 295

²⁸ *Ibid.*, P. 164

²⁹ *Ibid.*, P. 384

³⁰ *Ibid.*, P. 48

³¹ *Ibid.*, P. 87

expressives. Toutefois, l'ironie dans l'appellation «*Quartier du panier*»¹⁷, évoque l'état dédaigneux des immigrants venus en France, espérant avoir un meilleur avenir, ils vivent entassés dans ces villes comme les contenus d'une corbeille négligée. De même, la dénomination de «*la rue du poids de la farine*»¹⁸, correspond parfaitement avec le sort des femmes immigrées, qui à force de ne pas pouvoir gagner leur vie dignement, se prostituent, d'après le policier, avertissant ainsi Aamma de la destinée probable de Lalla. Le poids de la farine fait allusion au corps de la femme. Quant à la «*place de Lenche*»,¹⁹ il existe une paronomase entre «lenche» et «dichen»²⁰, ce dernier est un «végétal résultant de l'association symbiotique d'un champignon et d'une algue»²¹, il représente le mépris des immigrants, ressemblant aux parasites sans issues. Ces gens ont évidemment besoin de trouver un abri pour se protéger, sens déjà figuré dans «*la rue du Refuge*»²². En fait, les chiens vivant dans ces rues, ressemblent aux immigrants venus en France.

A Marseille, Lalla devra trouver travail et logement. Elle sera employée de maison à «*d'hôtel Sainte-Blanche*»²³, dont le nom évoque la nécessité de l'aide de Dieu. «Sainte» inspire déjà le côté religieux et la couleur blanche représente la pureté des âmes dont les gens aspirent pour remédier à leur misère. Il est de même pour «*la rue du Bon Jésus avec les vieux murs lépreux*»²⁴, la résonance biblique de cette désignation renvoie au miracle de Jésus à guérir ces malades. La lèpre, c'est l'état des immigrants, attendant impatiemment la bonne caresse qui guérit et effectue leur salut. Par cette personnification, même les murs témoignent le sort de ces malheureux. Toutefois, la «*rue de la Charité*»²⁵, exprime cette noble valeur humaine dont rêve chaque individu pour compenser sa souffrance d'étrangeté et de misère. D'ailleurs, la «*Rue du Timon*»²⁶, cette pièce de bois où on attelle de chaque côté une bête de trait, cette image nous rappelle l'exploitation abusive des immigrés, pour le profit des patrons occidentaux. Cette

¹⁷ *Ibid.*, P. 272

¹⁸ *Ibid.*, P. 268

¹⁹ *Ibid.*, P. 265

²⁰ *Ibid.*, P. 276

²¹ *Dictionnaire Encyclopédique Universel*, Précis, 1996, P. 743

²² *Désert.*, P. 265

²³ *Ibid.*, P. 272

²⁴ *Ibid.*, P. 282

²⁵ *Ibid.*, P. 283

²⁶ *Ibid.*, P. 282

individus à l'égard de la toponymie des noms d'origines occidentales, reflète des valeurs négatives tracées dans l'histoire du Maroc, suite à l'occupation française et espagnole. Les noms de plusieurs villes occidentales figurant tout au long du roman, témoignent de la culture géographique et historique de l'écrivain. Bien plus, les différents ports se rencontrent, et le bateau pourrait assumer le rôle d'intermédiaire qui porte non seulement le nom de son port et de sa ville, mais aussi il rapproche les divers lieux et transmet par conséquent les différentes mœurs. Ainsi, à Marseille, débarquent «*Odessa, Riga, Bergen, Limassol*»¹⁴ ce sont des bateaux qui portent les noms des villes et des ports d'Europe en Ukraine, en Lettonie, en Norvège et en Chypre.

De même, Lalla parle au vieux pêcheur Naman de ces villes et ports espagnols aux noms magiques comme Algésiras, Malaga et Sevilla. La présence de ces grandes villes espagnoles, est justifiée historiquement par l'occupation occidentale du Maroc, et géographiquement par leur proximité de ce pays arabe. Ce sont des villes riches du nord qui font rêver, Lalla aime les noms de ces «*villes parfumées où sont les palais blanc, les fontaines...*»¹⁵. Quand son rêve l'a porté de l'autre côté de la mer, espérant mener la vie des riches après son immigration en France, elle sera vite confrontée à «*la vie chez les esclaves*»¹⁶. La rencontre avec l'autre monde est brutale. Autant Lalla était habituée au silence désertique, autant dès son arrivée à Marseille, elle est écrasée par le bruit de la ville moderne. Le débarquement est pénible, les bruits sont omniprésents, la panique s'empare des voyageurs et les contrôles policiers s'organisent. A Marseille, la jeune fille va faire quelques rencontres, va subir ce que la grande ville moderne, occidentale est capable de créer: la solitude avec des rapports entre les êtres fondés sur l'apparence et la mort anonyme. Bien sûr, elle rencontrera l'amitié et la compréhension, mais tout cela restera fragile et fugace. Confrontée à la misère et à la laideur morale, Lalla aperçoit l'immigration et la xénophobie. Vivant en sédentaire, dans un bidonville qu'on suppose au bord de l'Atlantique, Le Clézio nous emmène dans les rues de cette ville.

Une parfaite harmonie, lie les noms des rues de Marseille aux événements romanesques du *Désert*. Ces noms portent des significations

¹⁴*Ibid.*, P.185

¹⁵*Ibid.*, P.182

¹⁶*Ibid.*, P.241

Un des traits caractéristiques de la topographie du Maroc, réside dans ses ports qui ont joué un rôle dans le déroulement des actions. Dans son voyage de retour dans son pays d'origine, Lalla décrit Tanger, cette ville située au nord marocain à sa destruction par les conquérants, «cette vilaine tache grise à l'horizon comme un nuage accroché à la mer»¹¹. Tout a changé dans ce port sur le détroit de Gibraltar, on sentait la mélancolie des habitants, même les oiseaux sont devenus gris et peureux. Quant à Agadir, ce port sur l'Atlantique, s'est métamorphosé en une ville rebelle et fortifiée contre les conquérants, «de bruit déchirant des obus éclataient dans la Kasbah d'Agadir»¹², cet ancien quartier des villes d'Afrique du nord. Il est de même pour Rabat, capitale et port de ce pays, où souffle le vent maléfique venant des terres occupées par les étrangers. Toutes les villes marocaines sont en vain sous le joug de la tyrannie. «A Tiznit, au nord, les soldats étrangers progressent de ville en ville. Au sud, les soldats sont entrés dans la vallée sainte de la Saguiet el Hamra, ils ont même occupé la ville sainte de Samara»¹³. La dévastation règne, les grandes et belles villes comme Marrakech, n'ont pas été épargnées. Les hommes du désert ne sont pas des guerriers, mais des femmes, des vieillards, des hommes blessés qui avaient fui, chassés par l'arrivée des soldats étrangers, ils ne savaient pas où aller.

Réciproquement, les noms de personnes influent sur la toponymie et vice versa. Ainsi dans *Désert*, sur la carte du Maroc s'affiche La Hamada en tant que lieu géographique, cependant Hamada est un nom propre, comme le prénom qui pourrait être dérivé d'un nom de lieu. A titre d'exemple, «Selim, le Soussi» provient de la région du fleuve Sousse, de là les habitants de cette région, sont des Soussi, ainsi les Fassi dont le nom est lié à la ville de Fès. Il est vrai que le lieu peut tirer son appellation d'un nom propre. D'ailleurs, Ma El Ainine a une origine géographique, il fait allusion à la région El Aïun à l'ouest du Maroc. De même pour d'autres régions comme Ben-Slimane dans le nord du Maroc d'où Soumleiman tire son nom. Quant à la «kasbah Zidaniya», son nom provient du prénom Zidane. Ainsi, figurent les traces indissociables qui unissent les deux branches: toponymie et anthroponymie. La désignation de l'une influence l'autre.

Les noms de lieux arabes dans *Désert*, incarnent des valeurs positives chez les personnages romanesques. Mais la réaction de ces

¹¹ Ibid., p.384

¹² Ibid., P. 405

¹³ Ibid., P 372

du Sud au Nord, *«ils étaient venus de tous les points du désert, au-delà de la Hamada, des montagnes du Chehelba et de Ouarkiz, du Siroua, des monts Oum Chakourt, au-delà des grandes oasis du Sud, du lac souterrain de Gourara... Ils étaient venus tous les peuples du Sud»*⁶. *«Les hommes venaient de l'est, au-delà des montagnes de l'Aadme Rieh, au-delà de Yeti ...d'autres venaient du sud, du puits d'Abd el Malek»*⁷, *«à travers les montagnes du Taissa... la palmeraie de Taidalt, là où commencent le fleuve Noun et la piste de Goulimine»*⁸. Avec cette description détaillée de l'encerclement des hommes libres du désert dans les quatre points cardinaux du nord, de l'orient, des rivages de la mer de Tiznit, de Tan-Tan, du sud, le lecteur pourrait aisément vivre cette lutte sur place, dans es plateaux montagneux, les villes, les vallées, les ergs et les oueds du Maroc.

Un tableau nocturne embellit les hauts sommets de l'Atlas le mont Tichka, le mont Tinergouet qui éblouissent par leur lumière rayonnante même la nuit. Souss, ville dotée d'une vision céleste, donnant sur la montagne, vers laquelle les hommes du désert se dirigent. D'ailleurs, *«Taroudant...dont les murs semblaient avoir été sculptés dans le roc de la montagne»*⁹, c'est une ville fortifiée et magique où les différentes tribus conduites par Ma el Aïnine et ses fils pensent trouver le repos, c'est leur terre promise.

La description topographique de ces villes marocaines, avec cette nature reposante contribue à répandre une sérénité, pourtant Le Clézio traite cette toponymie dans un contexte de lutte. L'invasion européenne fut partout. Venus par la mer, les occidentaux traversèrent les villes marocaines comme *«Tindouf, Ouadane, Chinguettis»*¹⁰, cette dernière, où le guerrier aveugle passait son enfance en douceur avant l'occupation. Bou Denib où la bataille était perdue d'avance pour les hommes du désert. A l'autre côté du désert, se trouvent Oualata et Chinchin, cette vaste étendue où la mer se confond avec la terre. D'ailleurs, il y a un rapprochement entre le désert et la mer, tous les deux évoquent déjà le voyage.

⁶ J.M.G Le Clézio, *Désert*, GALLIMARD, 1980, p 14.

⁷ *Ibid.*, P. 22

⁸ *Ibid.*, pp.229-230

⁹ *Ibid.*, p.237

¹⁰ *Ibid.*, p.355

Smara, et Taroudant. Quant au second, il reflète le grand rêve de Lalla, l'Occident par ses villes européennes comme Marseille, Madrid, Cadix, et Cordoba.

L'action se déroule au désert du Maroc en Afrique. Ce pays «largement ouvert sur l'Atlantique, amphithéâtre où le spectacle se déroule sur la scène du littoral océanique...C'est aussi un territoire fait de grands espaces véritable Far West du Maghreb où la place ne semble pas mesurée.»⁵ La richesse topographique et l'exactitude descriptive du Maroc, avec ses multiples villes dans *Désert*, exigent l'illustration de la carte de ce pays, afin que le lecteur puisse suivre et vivre le trajet des Hommes Bleus.



Effectivement, Le Clézio nous a dessiné un itinéraire cartographique des formes géographiques marocaines, en traçant la marche des hommes du désert, chassés par les conquérants occidentaux

⁵ Jean-François TROIN, *Le Maghreb hommes et espaces*, Paris, Armand Colin, 1985, p.7.

Le Clézio surprend par sa conception de la variété du nom décrivant ainsi une origine, une langue et une culture. Face à l'abondance des patronymes, l'écrivain cite: «*Les hommes et les femmes maintenant! Si le soir on entre dans le bureau de poste, on ouvre le vieux livre couvert de poussière et on lit lentement leurs noms, tous les noms qu'ils ont: Jacques ALLASINA, Gilbert POULAIN, (...) florence CLAMOUSSE (...) Mohamed RASTAR (...) Genia VINCENZI ... Tous leurs noms sont beaux et clairs, on ne se lasse pas de les lire sur les pages usées des annuaires*»³. Certes, le nom du personnage est d'une grande envergure chez Le Clézio. «*Le nom propre, comme tous les éléments du livre remplit un double usage: sur l'une de ces faces il signifie la fiction, sur l'autre signifie la vérité de la fiction*»⁴. Ses héros, éléments de la fiction, sont liés inéluctablement à la conception de la littérature qui informe les textes d'un certain réalisme, attirant ainsi le lecteur.

Il paraît logique que le titre *Désert* indique le lieu de l'action, le nom du personnage lui sera évidemment corrélatif. Cette réalité représente les points de repère, qui nous permettent d'aborder l'onomastique.

Ce roman aborde déjà deux récits, deux aventures, deux temps. Nous pouvons suivre celui des hommes Bleus du désert qui sous la direction et la protection de Ma El Aïnine, chef spirituel et guerrier, tentent de résister à la convoitise des envahisseurs européens sur leur terre ancestrale et magique : le désert. Une énorme différence culturelle entre les marocains et les occidentaux, s'est bien figurée par les anthroponymes des deux catégories. A cette aventure initiale, vient se greffer et se dérouler celle de Lalla. Ce personnage compris comme une descendante de ces hommes du désert et une représentante des jeunes femmes et hommes immigrés. Elle oscille entre deux continents et deux civilisations. Lorsqu'elle est sur sa terre, elle entend l'appel de l'autre monde, de l'autre côté de la mer. Arrivée sur l'autre rive, dans une ville moderne, elle perçoit la lumière et le silence du désert.

Ainsi, notre roman renferme deux lieux opposés: le désert et la ville. A partir de ce site merveilleux du désert, Le Clézio a pu tracé au lecteur, une toponymie authentique. Toutefois, l'analyse toponymique du *Désert*, nous permet d'avoir une idée globale de l'interculturel du lieu représenté sous deux types de villes. Le premier symbolise l'Orient par les villes et les régions marocaines comme Rabat, Fez, Tanger,

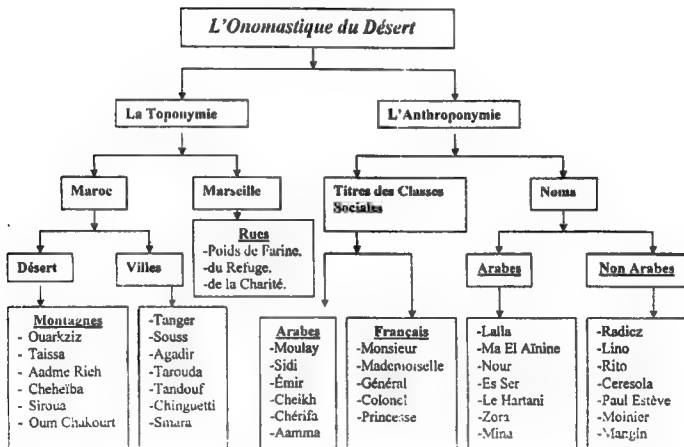
³ J.M.G. LE CIEZIO, *Le livre des Fuites*, Gallimard, 1969, P.23.

⁴ Charles GRIVEL, *Production de l'Intérêt Romanesque*, La Haye, Paris, Mouton, 1973, P 135

FIKR WA IBDDA'

paronomase; ce rapprochement de sons très voisins et l'antonomase; cette figure de style qui consiste à substituer un nom commun à un nom propre ou inversement.

Afin d'illustrer cette étude, nous classons l'onomastique du *Désert* dans un tableau synoptique, pictural explicitant une idée globale de l'interculturel dans ce roman.



A la lecture du *Désert*, paraît de prime abord, la multiplicité des personnages avec leurs diverses origines géographiques. D'ailleurs, l'onomastique concrétise les différentes pensées de l'œuvre. Le choix soigneux des noms de personnages est fortement lié aux événements romanesques, il est de même pour la signification du titre. *Désert* en est l'exemple frappant d'un vaste tableau qui unit la toponymie du Maroc à l'anthroponymie des personnages. Ainsi, nous choisissons ce roman où l'onomastique reflète l'âme de l'endroit où se déroule l'action et la richesse culturelle de Le Clézio.

En effet, la racine de l'«onomastique» (o.no. ma.sti.k.), donne à entendre qu'il s'agit de traiter le mécanisme de la nomination et de la désignation. Le dictionnaire définit ce terme par «Étude des noms propres (*de personnes; de lieux toponymie*).adj. relatif aux noms propres, à leur étude.»

Certes, il est difficile d'envisager un roman sans personnages, et un personnage sans nom. A travers l'analyse suivante, nous cherchons à mettre en lumière «*l'interculturel*»¹ d'après les noms propres qui symbolisent et représentent la civilisation, les mœurs, les coutumes et le savoir vivre. Mais, qu'elle est l'origine du nom? Comment sa désignation peut-elle élaborer une charnière du roman? Quel pourrait être le lien entre le romanesque et la nomination? Telles sont les questions, auxquelles nous tâcherons de répondre.

Notre étude portera deux volets: la toponymie et l'anthroponymie. Dans le premier, nous évoquerons les lieux du Désert tel le Maroc avec son immense Sahara, ses nombreuses villes et Marseille avec ses diverses rues. Dans le second, nous traiterons les différents titres de classes sociales, les patronymes et les prénoms. Nous nous intéressons à la signification de ces noms d'après leur origine, enrichissant de même les événements romanesques. L'hypothèse est celle du commentaire de la signification des noms. La problématique est de savoir si le nom de lieu agit sur le personnage ou l'inverse? Notre objectif sera de réfléchir sur l'influence des coutumes culturelles dans la perception des noms. Le commentaire sera basé sur une étude linguistique, et comme une approche onomastique est bien rattachée à la rhétorique, nous essaierons de dégager les effets spéciaux recelés dans ces noms. Parmi les figures utilisées, nous trouverons entre autres la

¹ Dictionnaire Le Robert Illustré, Paris, 1996, P. 1011

² « Adj. de inter et culturel, qui concerne les rapports, les échanges entre cultures, entre civilisations différentes » in dictionnaire Le Petit Robert, Paris, 2003, P.759.

L'interculturel dans le message onomastique:
Toponymie et anthroponymie d'après
Désert de J.M.G Le Clézio

Hala SAYED IBRAHIM
(Doctorat Al Alsun- Ain Chams)

Maître de Conférences à La Faculté de Pédagogie
Université de Mansourah

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية ١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧
- مكتبة زهراء الشرق ١٦ ش محمد فريد - القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢
- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية ٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣
- مكتبة دار البشير بطنطا ٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨
- مكتبة الآداب ٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨
- مكتبة دار العلم الفيوم - حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣
- مكتبة مدبولي ميدان طلعت حرب - القاهرة

رقم الإيداع	٢٠٠٥/٥٤٣٧
-------------	-----------

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

جمع كمبيوتر وتنسيق

مكتبة الأمل

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- L'interculturel dans le message onomastique:
Topenymie et anthroponymie d'après Désert
de J.M.G. Le Clézio. Dr/ Hala Sayed Ibrahim

No. (30)

Sept. 2005



مكتبة الأنجلو المصرية